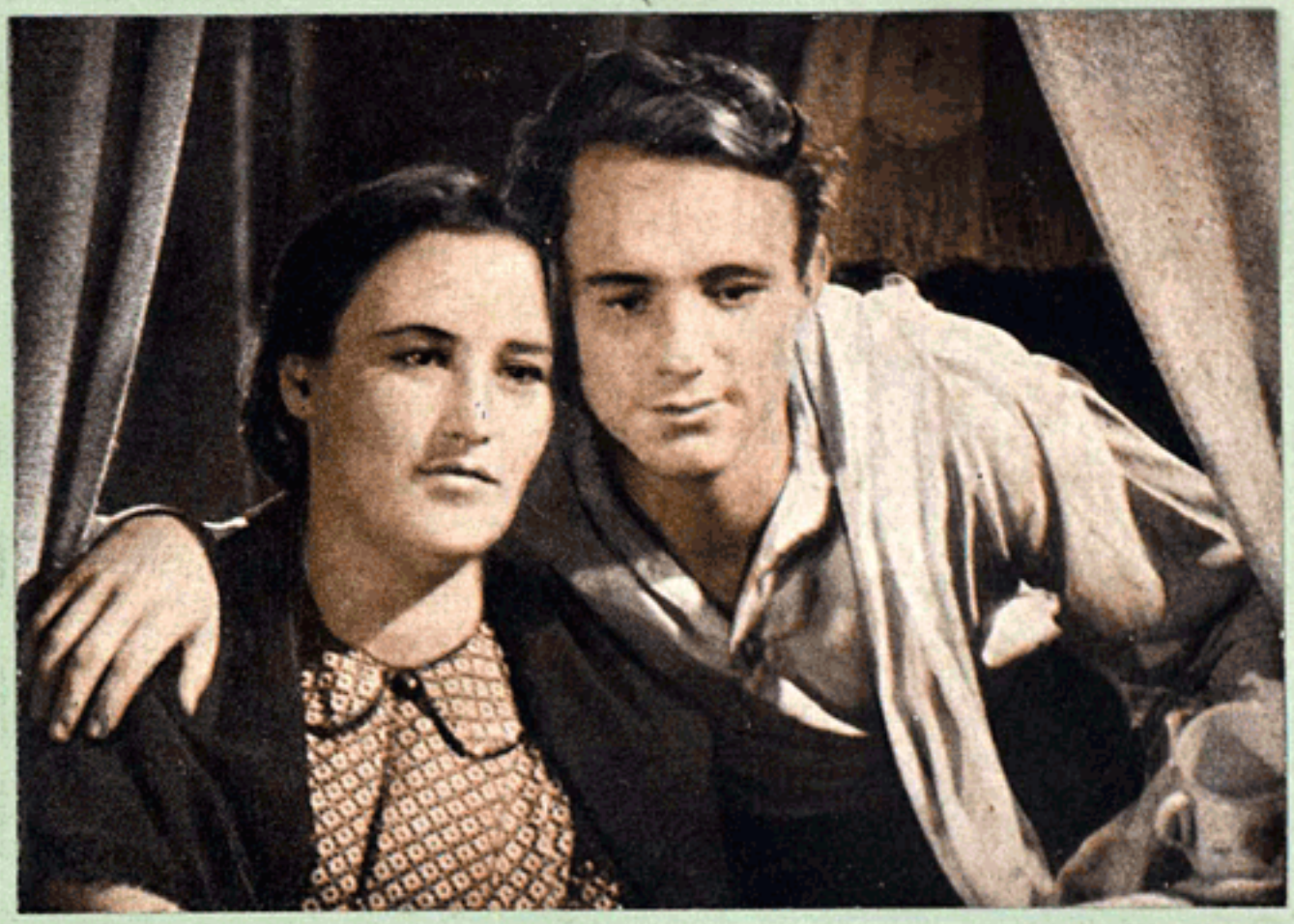


12
1955

ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Громов. Наш современник 3

Н. Кладо. Человековедение — главная задача искусства 16

Ненужная защита от критики 34

Т. Запасник. Вновь на экране (озвучание немых фильмов) . . . 37

К 30-летию «Броненосца «Потемкина»

Гр. Александров. Из воспоминаний режиссера-ассистента . 39

С. Фрейлих. Великое произведение реалистического искусства 45

В. Поляков. Лучший фильм мира 54

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

А. Каплер. Каменное сердце 56

ЗА РУБЕЖОМ

В. Пронин. На фестивале югославского фильма 112

«Сценическое искусство Мэй Лань-фана» ☆ На студии ДЕФА ☆ Отовсюду 115

ХРОНИКА

Всесоюзный конкурс на лучшие киносценарии ☆ В Союзе советских писателей ☆ Вторая встреча с Де Сантисом ☆ На студии «Союзмультфильм» ☆ Ю. А. Желябужский ☆ В помощь педагогу ☆ В несколько строк 116

Новые фильмы 121

На обложке — кадры из фильма «Чужая родня»

На вклейках — кадры из фильма «Урок жизни» и «Неоконченная повесть»

12 ДЕКАБРЬ 1955

Государственное издательство «Искусство»

Москва

СОДЕРЖАНИЕ

Н. ГРОМОВ

НАШ СОВРЕМЕННИК

Прошел год с тех пор, как на страницах нашей печати накануне Второго Всесоюзного съезда советских писателей завязался оживленный разговор о положительном герое. Понятно, споры по этому вопросу возникли не впервые. Но то, что именно перед съездом они достигли наивысшего накала, вполне закономерно и симптоматично.

Создание образа современника было, есть и будет первейшей и важнейшей задачей любого истинного художника. Как бы ни увлекала читателей или зрителей картина давно минувшего и воскрешенного события, они всегда с особым волнением и интересом ожидают встречи с героями своего времени. Однако эти ожидания оправдались далеко еще не в полной мере. И в наибольшем долгу здесь наша кинематография.

Журнал «Искусство кино» за последнее время опубликовал ряд статей*, посвященных проблеме создания образа положительного героя, нашего современника. Надо полагать, что разговор на эту тему будет продолжен. Крайне желательно было бы услышать голоса ведущих мастеров кино и талантливой творческой молодежи, так хорошо, смело проявившей себя за истекшие два-три года.

Все авторы сходятся на том, что в настоящее время в советском киноискусстве наметился перелом, что в его развитии происходят весьма примечательные, отрадные события. Начали появляться произведения с острыми, увиденными в реальной действительности конфликтами, проявляется стремление ближе и глубже познать внутренний мир героев, без прикрас показать сложность человеческих судеб.

Хорошо то, что авторы статей — Ю. Винокуров, А. Караганов — стремятся на конкретных примерах поставить животрепещущие вопросы. Можно не соглашаться, не принимать, оспаривать отдельные авторские положения, но бесспорно одно: они вызваны серьезными раздумьями о состоянии киноискусства, о путях его дальнейшего развития.

Если мы вспомним некоторые предсъездовские статьи, придется признать, что уязвимым местом в них было стремление авторов выработать некие рецепты создания положительного героя нашего времени. Наивные и бесплодные рассуждения о дозировке хороших и отрицательных черт в

---

* Ю. Винокуров, Пути создания образа положительного героя (1955, № 8); А. Караганов, Сюжет — история характера (1955, № 10).

характере, о степени возможного отклонения от идеальной нормы поведения, само собой разумеется, ничего полезного дать не могли. И, забегая вперед, следует сказать, что название статьи Ю. Винокурова — «Пути создания образа положительного героя» — в какой-то мере отдает желанием предложить схему построения характера современника в киноискусстве. Озаглавив так свою статью, автор как бы ставит перед собой задачу определить единственно возможные пути воплощения героя наших дней. Но такая задача невыполнима. Любая попытка выработать законы создания художественного образа обречена на провал. Замечательно сказал на съезде писателей К. Федин, что можно написать о том, как создан Дон Кихот, но нельзя написать о том, как создать Дон Кихота.

Правда, анализируя конкретные факты киноискусства последнего времени, Ю. Винокуров не старается узаконить пресловутые «пути». Многие положения его статьи весьма дискуссионны — с ними трудно согласиться, особенно с оценкой сценария «Жена» Е. Габриловича. Но автор счастливо избежал схоластической рецептуры, опасность каковой заключалась в наименовании статьи.

Если мы обратимся к практике нашего киноискусства, то станет совершенно ясным, что каждый положительный герой истинно художественного произведения обладает неповторимостью, своеобразием и двойников иметь не может. Старый рабочий Бабченко и крупный партийный руководитель Петр Шахов; умудренный огромным жизненным опытом Матвей Журбин и юный, непосредственный, вихревой Сережка Тюленин; «простая русская баба, мужем битая, кулаками стрелянная, живучая» Александра Соколова и милая, нежная, лиричная сельская учительница Варенька; лукавая, веселая, задорная свинарка Глаша и академик Верейский — как не похожи друг на друга эти герои замечательных советских фильмов!

И попробуйте, вспомнив эти образы, рассуждать о том, обязательно или необязательно в характере положительного героя должны присутствовать отрицательные черты! Попробуйте наметить единый путь создания героя наших дней! Жизнь разнообразна, сложна, она никогда не стоит на месте, и отразить ее в художественных образах можно только в том случае, если автор сумеет чутко услышать биение пульса современности, подметить и осмыслить то, что составляет суть эпохи. Поэтому-то никчемны и бессмысленны попытки выработать эталон «положительного героя». Такой герой должен прийти в произведение из реальной действительности и не может быть рассудочно сконструирован по каким-то схемам.

Другое дело, что мы можем определить о с н о в н ы е черты, которые должны присутствовать в образе, предстающем перед нами как образ положительного человека, настоящего человека, героя нашего времени. Это вовсе не равнозначно попытке дать рецепт.

Положительный герой, в котором мы увидели бы типический характер нашего современника, строителя коммунизма, и на которого с любовью и восхищением смотрят простые люди земли,— это прежде всего н а р о д н ы й характер, крупный характер. Это человек, в котором ярко выражены качества, воспитанные социалистическим обществом.

Говоря «крупный характер», мы вовсе не подразумеваем, что это определяется должностным положением персонажа, его местом на служебной лестнице. Мы имеем в виду глубину внутреннего мира человека, его отношение к труду, то, насколько близок и полезен он народу.

В Александре Соколовой нет внешне примечательных, каких-либо героических черт. Это рядовая русская крестьянка, испытавшая в жизни немало страданий, пролившая много горьких слез от жизненных неурядиц, от тягот доколхозного полуголодного существования, почти неграмотная, задавленная бытом. И тем не менее эта героиня фильма «Член прави-

тельства» — характер подлинно народный, могучий, незабываемый. Ибо в судьбе Соколовой с исключительной обобщающей силой дана судьба миллионов крестьянских женщин нашей страны, пробужденных к большой жизни советской властью, понявших свое место в мире, раскрывших все богатство и красоту своей души.

Ценность этого образа и в том, что история Александры Соколовой раскрыта нам в неразрывной связи с историей страны, что героиня показана нам в коренные, решающие моменты жизни народа, на крутых переломах времени. Пройдет много-много лет, но, посмотрев фильм, встретившись вновь или впервые с крестьянкой Александрой Соколовой, ставшей членом правительства, зрители познают великую правду грандиозных событий, происходивших в советской деревне в тридцатых годах, остроту классовой борьбы, увидят, с каким остервенением защищало себя старое, отживающее, как яростно оно сопротивлялось справедливому, а потому победоносному, новому.

Потому-то такие произведения, как «Встречный», «Член правительства», «Трактористы», «Большая жизнь» (1-я серия), «Великий гражданин», или фильмы, посвященные бессмертным дням рождения социалистического государства,— трилогия о Максиме, «Ленин в Октябре», «Чапаев», «Щорс», «Потомок Чингис-хана» и многие другие,— прославившие на весь мир советское киноискусство, и являются нашей гордостью, по ним следует учиться, их успех развивать. Все они различны по творческой манере авторов, по характерам своих героев, но всем произведениям присуще одно качество — показ решающих событий в жизни страны, умение в полную силу раскрыть народный характер, типический характер подлинного героя времени.

И вот при сравнении героев фильмов последних лет с героями вышеназванных картин напрашиваются не очень отрадные выводы. Бесспорно, сдвиг сейчас наметился — современная тема все настойчивее занимает подобающее ей положение, увеличился выпуск картин, без чего немыслим никакой успех. И тем не менее обидно мало можно назвать экранных образов наших современников, которые за последние два-три года взволновали, вдохновили бы так, как герои прошлых лучших фильмов советского кино.

Наши кинодраматурги удивительно робко, осторожно движутся к цели, не пытаясь воплощать темы большого социального, общественного звучания. Они избегают идти по трудной, непроторенной дороге, где их поджидают всевозможные случайности, быть может, и серьезные огорчения, но ведь только по такой дороге и можно дойти до радостной и значительной победы.

Сейчас стало модным говорить, что, дескать, на смену историческим монументам, безликим оракулам пришли живые люди со всеми своими сильными сторонами и слабостями, своеобразием душ, что в этих новых героях зрители узнают приметы, верно увиденные в действительности и присущие окружающим нас людям. Правда, почему-то авторы статей, заключающих такие мысли, избегают конкретности и не указывают, каким персонажам они противопоставляют героев последних произведений, что в значительной мере делает их соображения беспочвенными и туманными. Нас тоже радует происходящее в киноискусстве в настоящее время. Но во имя еще бо́льших достижений, еще более крупных побед следует задуматься о том, насколько правильно идут искания в киноискусстве.

Фильм «К новому берегу», поставленный опытным, талантливым режиссером Л. Луковым, заставляет еще раз задуматься о методах экранизации, о создании образа положительного героя.

В романе В. Лациса «К новому берегу» развертывается картина судьбы латышского народа на протяжении трех десятилетий, насыщенных решающими историческими событиями. Главным, подлинным героем романа является народ. В романе с большой убедительностью показано, как он разрывает ненавистные путы собственнического мира, как радуется новой жизни, которая дает ему возможность осуществить вековые чаяния. Читатель видит и то, как народ, долгое время живший в условиях кровавого террора, гнета денежного мешка, темных предрассудков, создает новый, социалистический строй.

Роман этот многоплановый, событий в нем много, автор неторопливо, обстоятельно рассказывает о жизни своих героев. Читая роман, мы последовательно воспринимаем исторически верно изображенные приметы времени, мы осознаем и в общем и в деталях, как шел латышский народ к великой цели.

Эпическая широта охвата событий в романе накладывала на авторов сценария В. Алексеева, Л. Лукова и на постановщика Л. Лукова особые и трудные обязанности. Сохранить все линии произведения, понятно, не было никакой возможности. В то же время необходимо было не утратить всего ценного, чем дорог роман, позаботиться о том, чтобы не ушла авторская мысль, страстность изложения.

Надо сказать, что во многом авторам фильма удалось успешно преодолеть стоявшие перед ними трудности.

Два лагеря, противостоящие друг другу,— трудовой народ, с наибольшей полнотой выраженный в образах Лидумов, отважных борцов за свободную Латвию, и мир стяжателей, кулаков, представленный прежде всего в облике Тауриня,— изображены в фильме убедительно, сочно, исторически верно. Схватка между ними полна истинного драматизма — это борьба непримиримая, беспощадная.

В первой половине фильма с большой силой показано, каких жертв потребовала от латышского народа его священная борьба с врагами, с хищными властителями страны.

Присущая Лукову манера крупных мазков, ярких красок, его заразительный темперамент художника нашли хорошее выражение в лучших сценах фильма.

Такова, например, сцена ареста Яна Лидума. Она занимает очень небольшое место. Но какая присуща ей огромная впечатляющая сила! Превосходна здесь и работа операторов В. Рапопорта, Г. Егиазарова и игра актеров Ж. Приекулиса (Ян Лидум) и Л. Фрейман (Ольга). Напряженный ритм, острота мизансценирования, великолепные крупные планы героев, с большой экспрессией снятый общий план у повозки, взволнованность атмосферы действия делают эту сцену лучшей в фильме.

Большим достижением является образ коммуниста Яна Лидума. Мы знакомимся с ним в бытность его молодым человеком, полным неизбывных сил, свойственных возрасту. Красивое, волевое, мужественное лицо, сильная, здоровая фигура лесоруба вызывают к Яну наши симпатии с первого взгляда. В дальнейшем наша встреча происходит с ним, когда он уже стал испытанным руководителем, прошедшим школу партийной работы, тюрем, репрессий. И хотя мы видим Яна в разные периоды его жизни, образ его — цельный, последовательный в своем развитии, вся биография героя нам ясна и понятна.

Талантливая артистка Велта Лине играет роль сестры Яна Лидума — Ильзы. На наших глазах духовно растет эта женщина, стойко переносит все тяготы жизни, всегда сохраняет бодрость духа. Это подлинно народный характер, национальный тип. И не случайно она оказывается в рядах отважных подпольщиков-коммунистов.

Ильза—Лине человек большого и горячего сердца. В ее выразительных, прекрасных глазах чувствуется проницательный и острый ум. И в какие бы трудные минуты жизни мы ее ни видели, они всегда наполнены силой, в них упорство и настойчивость. То гневные, как в начале картины, то нежные, когда они обращены на сына Артура, то мягко-насмешливые в сцене незадачливого сватовства Палепциса, глаза Ильзы—Лине, воистину, являются зеркалом ее души.

Ян и Ильза Лидумы — это старшее поколение борцов за свободную родину, за счастье народа, за его великое будущее. За ними идет молодое поколение, славные латышские комсомольцы, наиболее полно представленные образами Артура Лидума и Анны Палепцис. Правда, драматургический материал этих ролей менее интересен, чем у Яна и Ильзы, авторы сценария в значительной степени ограничились приемами внешней характеристики; об этом можно только пожалеть.

Так, наиболее впечатляющими в роли Анны являются первый эпизод, когда расходившиеся молодые наследники местных богатеев избивают ее крапивой, и столкновение Анны с отцом после вступления в комсомол. Но в последующих сценах образ развивается мало, о ней мы не узнаем ничего нового. Исполнительница роли Анны, молодая артистка Б. Индриксон, обаятельна и непосредственна, в ней много энергии, темперамента. Но глубокого проникновения во внутренний мир образа нет, ибо актриса была ограничена сценаристами. В таком же положении оказался и Г. Лиепинь, создавший образ Артура. Ему также пришлось в значительной мере прибегать к чисто внешней характеристике. Мы видим симпатичного и порывистого молодого человека, нас привлекает его хорошее открытое лицо, но разве этого достаточно для познания характера?

Один из самых сложных и интересных персонажей романа — Айвар. Сын Яна Лидума, он ребенком после ареста отца и смерти матери был куплен кулаком Тауринем. В. Лацис, создавая эту ситуацию, как бы подчеркивал: Таурини бесплодны — у них нет будущего. Для них проблема наследника — вопрос жизни и смерти. Вот почему Тауринь с такой настойчивостью воспитывает Айвара в своей вере. Он хочет сделать из него примерного помещика, отменного кровавого паука. И так могло бы и произойти, если бы Айвар не встретился с настоящими людьми, открывшими ему глаза на жизнь. Нелегкий, мучительный путь проходит юноша, пока не выходит на прямую дорогу.

К сожалению, в фильме весь этот противоречивый путь становления характера, страстных поисков истины, путь надежд и разочарований облегчен, сглажен. Мы видим не борьбу, а только ее результат. Надо сказать, что фильму вообще недостает психологической глубины, авторы редко пытаются раскрыть движения души, ее диалектику. И наиболее отчетливо недостаток этот сказался в образе Айвара.

А вот такой характер, как Тауринь, получился превосходно. Этот тип не прямолинейный, не простой. Мы узнаем то одни, то другие грани его натуры. Но здесь постановщику и исполнителю не надо было прибегать к психологическим светотеням, так как суть образа определена сразу. В данном случае это вполне закономерно. Несмотря на беспощадную обличительность постановщика и актера в обрисовке образа Тауриня, он ни в коей мере не становится плакатным, ничего не теряет в жизненной достоверности. Весь звериный, жестокий, хищный мир предстал перед нами в облике этого матерого стяжателя. Эта роль — бесспорная победа крупного мастера латышского искусства Я. Осиса.

Вызывает возражение трактовка, которая дана в фильме такому чрезвычайно важному образу, как Палепцис. В романе ему уделено значительное внимание. Середняк, преследующий упорно одну единственную цель —

достичь любыми средствами богатства, он жертвует любимой женщиной — Ильзой, своим сыном, бросает их в надежде на то, что выгодная женитьба даст ему возможность достичь желанной цели. Как крот, он роется на своей земле, но заветная цель не приближается. Умирает жена, а он теряет право на получение наследства. Он женится во второй раз, и жена, тихая и скромная женщина, оставив ему еще двух детей, угасает в мрачной, отвратительной атмосфере дома. Все, во имя чего пожертвовал Палепцис молодостью, чувством, рушится, как карточный домик. Сын от первой жены Бруно (эту роль выразительно играет Б. Руж) становится в ряды фашистских прихвостней и заканчивает свою позорную жизнь в петле от руки партизан, другие дети уходят из затхлого мирка дома Палепциса. Судьба Палепциса, который после долгих лет блужданий и трагических ошибок наконец нашел правильное место в жизни,— весьма знаменательна. Она отражает громадные преобразования, которые произошли в жизни латышского крестьянства под живительными лучами социалистического строя.

Между тем в фильме вся эта драматическая судьба осталась «за кадром». Более того, линия Палепциса и его жены Лавизы (А. Димитер и О. Круминь) почему-то переведена в комедийно-гротесковый план. Исполнители играют занятно, но играют не то, что нужно.

Нельзя не сказать и о том, что значительная часть второй половины фильма (фронтовые сцены, послевоенные эпизоды) куда менее впечатляюща, чем первая. Есть здесь и иллюстративность, и торопливость, и фрагментарность. Авторы сценария словно не знали, где, на чем им поставить точку.

Поэтично снята в фильме природа Латвии, чистота, прозрачность голубого неба, нежная зелень лесов, уютная прелесть прудов. Прекрасный облик страны глубоко трогает зрителей.

Чем интересен фильм «К новому берегу» для темы нашего разговора? Примечательно, что наиболее удалась первая половина картины, повествующая о прошлом, а эпизоды, рассказывающие о военных и послевоенных годах, оказались малоудачными. Почему так произошло? Казалось бы, именно события наших дней должны быть показаны с большей достоверностью, с яркими приметами времени — ведь они лучше известны авторам. Однако получилось так, что наше время показано в фильме поверхностно, приблизительно, без художественного обобщения. Эти недостатки фильма «К новому берегу» особенно досадны, ибо он рассказывает о народной судьбе, о коренных событиях в жизни Латвии.

На экранах страны с несомненным успехом прошел фильм Ю. Райзмана «Урок жизни». Примечательно, что оценки сценария были сдержанными, если не сказать — отрицательными. Так, Ю. Винокуров полагал, что автор «встал на ложный путь, по которому и пришел не к созданию образа положительного героя нашей современности, а к расщеплению образа вообще, ибо сделал единичное формой проявления самого себя, противопоставив это единичное свойствам, связям, отношениям существенным, необходимым, характерным для нашей эпохи».

Однако после выхода на экран фильма, поставленного по этому сценарию, критика была единодушна в положительной его оценке. Быть может, в процессе работы над картиной сценарий подвергся коренным изменениям?

Нет, этого сказать нельзя.

Интересно вспомнить слова Е. Габриловича, написанные им еще в процессе создания сценария: «Сейчас я совместно с Ю. Райзманом работаю над сценарием, который мы условно назвали «Жена». Пытаясь решить какие-то проблемы быта, семьи, мы поставили задачей, отка-

завшись от «вульгарного оптимизма», рассказать историю одной юношеской любви, прошедшей через горечь разочарований, обид, грусти и ссор. Хотелось бы верить, что история эта окажется правдивой»*.

Значит, по замыслу автора, задача заключалась в том, чтобы раскрыть перед нами жизнь одной молодой семьи, показать те сложности, которые приходится ей преодолевать, поведать об этом искренно, не замалчивая тех драматических событий, которые бывают в действительности.

Нам чрезвычайно нужны кинофильмы, ставящие проблемы советской морали, воспитывающие в наших людях, особенно у молодежи, умение ценить свое чувство, дорожить им, не идти ни на какие компромиссы, на сделку с совестью. Нам нужны эти фильмы, ибо искусство кино, обладающее громадной силой воздействия, может сыграть неоценимую роль в духовном формировании людей.

Понятно, почему «Урок жизни» был встречен с повышенным интересом и, надо сказать, вполне заслуженным, хотя далеко не все в нем находится на высоком уровне, а претензии к его создателям можно высказать достаточно весомые.

Творческая дружба Е. Габриловича и Ю. Райзмана — давняя, испытанная, плодотворная. У нас не так уж много других примеров такого содружества сценариста и режиссера, при котором были бы столь же родственны творческие индивидуальности одного и другого, так взаимно близки их творческие манеры. За годы работы в киноискусстве Е. Габрилович писал для других режиссеров и Ю. Райзман ставил фильмы по сценариям других кинодраматургов. Но наиболее значительные победы одержаны ими при совместной работе. Достаточно вспомнить «Последнюю ночь» и «Машеньку».

Обоих художников отличает стремление раскрыть тонкие душевные движения во всей их трепетности и непосредственности, тяга к лирической взволнованности повествования, к достоверному, но поэтически обобщенному изображению быта. Любимые их герои — люди скромные, внешне неяркие, как будто ничем не интересные, но в которых вдруг раскрываются чарующие качества беззаветной преданности, верности, дружбы, на все идущей любви.

...Вспомним начало «Урока жизни». Комната в студенческом общежитии. Мы знакомимся с юношами и девушками, усердно готовящимися к предстоящему экзамену. Поначалу, пожалуй, самой неприметной кажется нам худенькая студентка, которую зовут Наташей. Типичный образец «первой ученицы», — видимо, все ее запросы не выходят за пределы учебных интересов.

Но вот все чаще мелькают ее портреты крупным планом, мы прислушиваемся к ее тихому и как-то глубоко проникающему в душу голосу, всматриваемся в ее лучистые глаза, и все более и более она начинает нас интересовать.

Мы знаем Ю. Райзмана не только как талантливого режиссера, но и как превосходного педагога. Таким он проявил себя и на этот раз, работая с В. Калининой, исполнительницей роли Наташи. Он помог ей насытить образ глубоким подтекстом, раскрыть в полную меру жизнь человеческого духа. Надо сказать, что задача режиссера облегчалась тем, что он имел дело с воспитанницей Художественного театра, прошедшей замечательную школу искусства жизненной правды. И, думается, мы не ошибемся, сказав, что образ Наташи в «Уроке жизни» — один из самых выдающихся в киноискусстве последних лет.

---

* «Искусство кино», 1954, № 12, стр. 95.

Нет нужды даже напоминать сюжетную канву — она хорошо известна. Нам только хочется присоединиться к А. Караганову в его споре с Ю. Винокуровым по поводу правомерности конфликта фильма. Ю. Винокуров полагает, что поведение Наташи заслуживает осуждения, что ее поступки несовместимы с понятием о положительном герое. Особенно возмущает его, что после развенчания Сергея в газете Наташа все же решила возвратиться к мужу. Ю. Винокуров пишет:

«Став жертвой грубо эгоистической натуры Сергея, Наташа во всем обвиняет себя, а Сергея объявляет жертвой среды, обстоятельств и безнадзорности. Она клянет себя за то, что, видя, как затягивает эта среда ее «хорошего», «честного» и «чистого» Сергея, она не оставалась по священному долгу жены около него, не останавливала его. Наташа проклинает те черты своего характера, которые заставляли ее бунтовать против отвратительных замашек Сергея, тянули ее на свежий воздух из затхлого, мещанского, эгоистического мирка, куда загнала ее «роковая» страсть. Свои попытки изменить, побороть, сломать этот замкнутый, затхлый мирок Наташа расценивает как измену, как дезертирство, как нарушение долга советской женщины и жены.

Можно ли придумать более странный выверт?

...Всем объективным данным, всему опыту жизни Наташа противопоставляет только свое субъективное ощущение. Только им она расценивает Сергея. Эта ее позиция, по существу, ревизует и смысл фельетона и все те силы, которые справедливо восстали против Сергея.

Рисуя положительный образ советской женщины, автор делает здесь заключительный мазок все той же единственной краской, которой он начал писать Наташу, и этим последним мазком превращает положительный образ советской женщины в отрицательный».

«Урок жизни»

«Урок жизни»

Пользуясь терминологией критика, можем сказать, что такой вывод о существе характера Наташи — воистину неожиданный выверт!

Объясняя причины, побудившие действовать Наташу так или этак в различных моментах жизни, критик выдает желаемое за действительное, он приписывает Наташе такие поступки и взгляды на происходящие события, которых нет у нее и в помине. А ведь все происходит и проще и человечнее. Суть заблуждения Ю. Винокурова в предвзятом и одностороннем взгляде на образ Сергея Ромашко.

Признаемся, что в сценарии нам тоже этот характер показался неразвитым, решенным однопланово, без необходимых мотивировок, объясняющих ряд его поступков. Он существует скорее как авторский тезис, а не как живой человек. Габрилович не сумел дать нам возможность ближе и полнее понять внутренний мир Сергея. Можно согласиться с тем, что неожиданно охватившая Сергея и Наташу любовь вызывает некоторое недоумение не потому, что так в жизни не случается (сколько угодно!), а потому, что Сергей вряд ли мог привлечь такую девушку, как Наташа, теми поступками, которые он совершает во время первого знакомства. Возможен был и его экстравагантный приход на экзамен — простим ему эту мальчишескую выходку! — мог он и так обращаться с Костей, однако должно же в нем было проявиться нечто такое, что не могло не увлечь Наташу. Но вот этих качеств в поведении Сергея Ромашко мы подметить не в состоянии. Талантливость, широту его натуры можно только предполагать. Это, конечно, серьезный просчет сценария. Он во многом мешает и правильному восприятию образа Сергея, а в дальнейшем отражается на существе конфликта.

Давайте подумаем о том, что же представляет собой Ромашко, как же в конце концов нам следует его оценить. Ю. Винокуров отвечает

на этот вопрос определенно: хам, эгоист, полуразложившийся бюрократ. Если правда здесь на стороне критика, если Сергей Ромашко совершенно конченный человек и на нем можно поставить крест, то решение Наташи все же возвратиться к нему можно принять только как слепое самопожертвование. Повторяем, недоговоренность сценария дает основания для неприязненного отношения к Сергею.

Но вот мы знакомимся с ним в фильме.

Актер не в состоянии, как бы он ни был сверхталантлив, воплотить образ, резко противоположный авторскому замыслу, но он может развить то, что существует в драматическом материале хотя бы в наметках, может обогатить роль, подчеркнуть те или иные ее черты. По нашему мнению, исполнитель роли Сергея Ромашко — И. Переверзев — сумел проделать именно такую работу.

Нас привлекают в нем умные, то задумчивые, то озорные глаза, страстность, упрямство, упорство. Все эти внешние и внутренние черты героя выражены актером ярко и предельно убедительно. Веришь, что этот человек способен гореть на работе и увлекать других смелыми, дерзкими планами, что он может ночами не уходить со стройки, забывая об усталости, об отдыхе, о еде, обо всем на свете, кроме того, чем он сейчас увлечен и что владеет им без остатка. В чем несчастье такого человека? Он не понимает, что действия его могут быть во вред коллективу, он искренно убежден, что для него нет ничего выше дела. Вот каким мы увидели Сергея Ромашко в исполнении И. Переверзева.

Можно только пожалеть, что у актера не оказалось достаточного материала для более углубленной трактовки этого образа, что многие чрезвычайно важные стороны в развитии характера не получили образ-

«Урок жизни»

«Урок жизни»

ного выражения. Есть, например, в фильме такая сцена, очень существенная для понимания образа.

...Сергей подвел рабочих, не предоставив им автомашин для выезда на прогулку в выходной день. Подвел он тем самым и Наташу, которая была одним из инициаторов поездки и взяла на себя заботу о машинах. Сергею, вернувшемуся поздно ночью домой, после жарких споров на работе, пришлось выдержать неприятный разговор с Наташей.

Наташа. В конце концов ты можешь не считаться со мной, можешь наплевательски относиться к моим просьбам. Я к этому уже начинаю привыкать. Но ведь это же люди, народ, с которым ты вместе работаешь! Живые люди!

Сергей. Знаешь, ничто меня так не бесит, как это разглагольствование о живых людях! Подумаешь, в лес они не поехали! Так поедут в следующее воскресенье. Или вообще не поедут, тоже беда небольшая. Чепуха все это!..

. . . . . .

Наташа. Знаешь, Сережа, если ты действительно думаешь так, как говоришь, то это очень страшно.

Сергей. А ты не пугайся! И не учи меня, как обращаться с рабочими. Я сам с пятнадцати лет рабочий.

Наташа. Я тебя не учу, но мне было сегодня стыдно за тебя.

Сергей. Опять эта бабская болтовня! Ты думаешь, что у меня только и забот, что ваши экскурсии?.. У меня есть дела поважнее. На мне все это гигантское строительство. Я здесь не в бирюльки играю! Я коммунизм строю! Понятно тебе? Для них же строю...

В чем же особенность Сергея? Он не эгоист в обычном понимании. Эгоист превыше всего ставит свои интересы, живет только ради соб-

ственной персоны, старается урвать пожирнее кусочек для себя. Его интересы замыкаются только рамками личного благополучия. А каков Сергей? Можно предположить, что сам он давно не отдыхал, он забывает об интересах семьи, которую горячо и преданно любил, он даже не находит времени провести в ее кругу знаменательный день — пятилетие со дня свадьбы. Положительные ли эти качества, заслуживает ли одобрения такое самозабвение, такой энтузиазм? Нет. Но будем иметь в виду причины их происхождения. Ведь дело в том, что энергия Сергея, его темперамент, влюбленность в труд, как это ни печально, оборачиваются нехорошей стороной, и Сергей даже не сознает этого.

«Я сам с пятнадцати лет рабочий»,— говорит Сергей. И это, повидимому, правда. Вероятно, он сам вышел из рабочей семьи, с детства приучился к труду, понял его цену, прошел неплохую жизненную школу, он хорошо знает, какая это сила — рабочий! Можно ли сказать, что он самоуспокоился, забыл о своем долге? Нет, таких качеств в нем обнаружить нельзя, если не считать одной сцены, в Харькове, весьма неудачной. Все о нем говорят, как о талантливом инженере, способном на многое. И тем не менее его вина, опасность его действий неоспоримы.

Было бы бесполезно спорить о том, положительный или отрицательный персонаж Сергей Ромашко. Он заслуживает серьезного осуждения. Но важен другой вопрос: стоит ли бороться за такого человека, как Сергей, есть ли надежда, что он может стать иным?

По нашему мнению, да, а потому решение Наташи о возвращении к мужу не только закономерно, но и необходимо. В этом решении как раз с особой отчетливостью проявилась замечательная душа Наташи, сила ее характера, ее вера в человека. И, расставаясь с героями фильма, мы верим: несмотря на то, что им предстоят трудные дни, что не легко переломит свой характер Сергей и, возможно, не сразу ему удастся встать на правильный путь, но рано или поздно так будет. Отсюда оптимизм последних кадров, суровая, мужественная мелодия финала.

Нельзя не сказать о том, что фильм в значительной степени испорчен назидательными сценами и речениями, наличием перстов указующих, так некстати вдруг давших о себе знать. Вдруг — совершенно неожиданно — тот или иной персонаж становится в позу и начинает произносить нравоучительные речи. И что особенно плохо, эти персонажи — неведомо кто; мы их не видели в действии, ничего о них не знаем, а потому их изречения, как бы они ни были правильны, оставляют нас совершенно равнодушными.

Вот, к примеру, сцена заседания бюро райкома, где обсуждают персональное дело Ромашко. Сцена эта совершенно ни к чему. Сидят какие-то люди, произносят речи, а действия — никакого.

Стоит вспомнить в какой-то степени аналогичную сцену заседания парткома в фильме «Партийный билет». Там это была кульминация действия, эпизод самый волнующий, самый драматичный. Чем можно объяснить такое воздействие сцены? Тем, что в нем решалась человеческая судьба, что перед нами раскрывались души, что мы видели уже хорошо знакомых нам людей, и каждое их слово было нам дорого.

Но основной недостаток сценария, так и непреодоленный в фильме «Урок жизни»,— отсутствие широких жизненных обобщений, камерная замкнутость повествования. За разворачивающимися событиями, за драмой Наташи и Сергея мы не увидели каких-то определяющих примет времени. Конечно, в фильме есть блистательные кадры строительства, удивительно живописно, проникновенно снятые С. Урусевским — подлинным поэтом-оператором, так превосходно передавшим несравненную красоту трудовых будней. Мы любуемся этими видами, поражаемся искус-

УРОК ЖИЗНИ

Сценарий Е. Габриловича

Постановка Ю. Райзмана

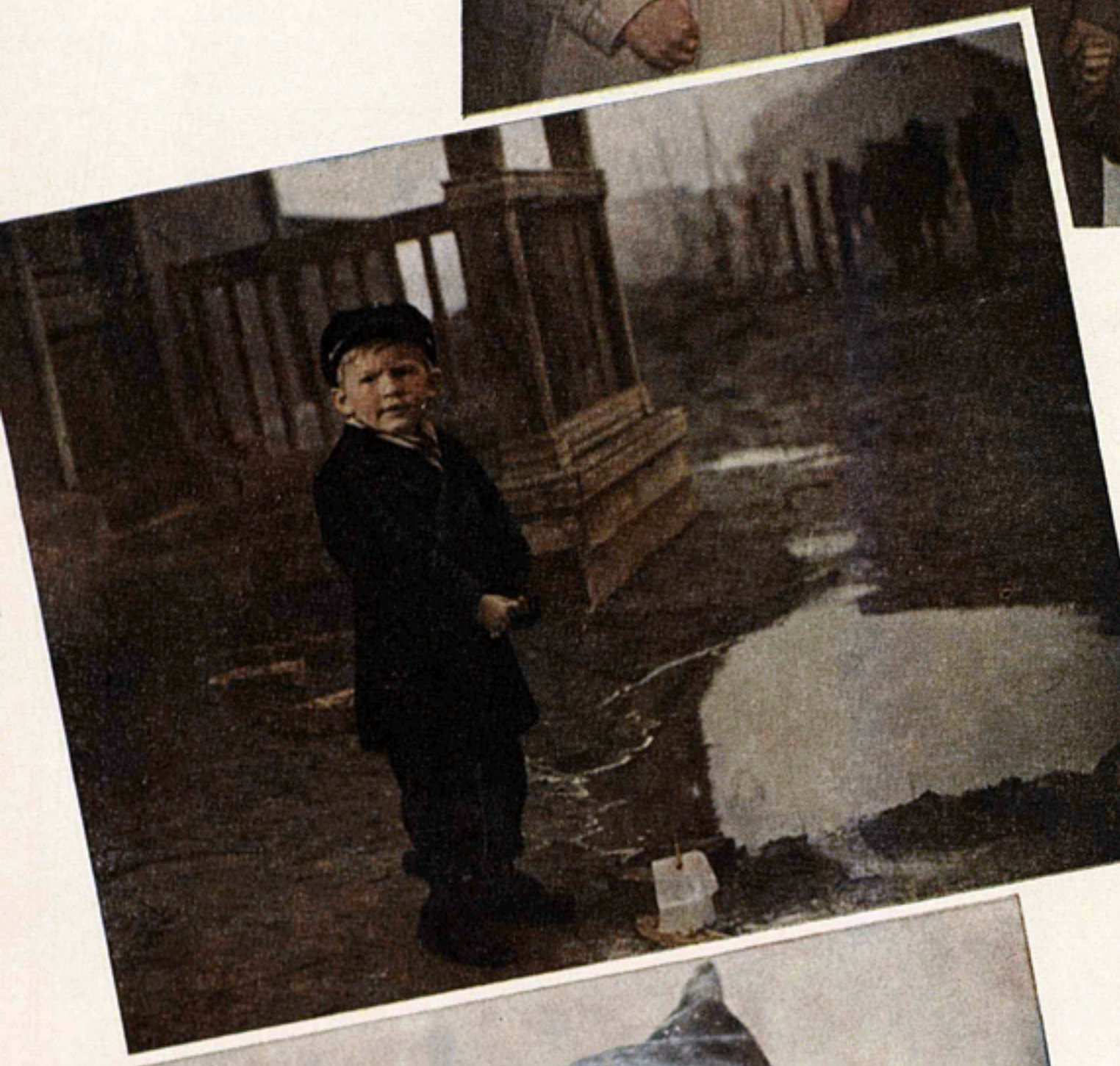
Главный оператор
С. Урусевский

Художник Л. Шенгелия

Композитор А. Филиппенко

В главных ролях:

В. Калинина, И. Переверзев,
О. Аросева, Г. Куликов



ству художника, но этого все же недостаточно для полной картины времени.

Да, этот фильм по преимуществу лирический, о судьбе двух людей, об их радостях и горестях, но как бы выросла эта драма, если бы она была показана на более широком жизненном фоне! Хочется упомянуть здесь о фильме «Два гроша надежды». Там тоже в основе сюжета история двух молодых людей — Антонио и Кармелы, рассказ о том, как полюбили друг друга юноша и девушка, с какими препятствиями им пришлось столкнуться, их преодолеть и наконец-то добиться, хотя и трудного, но все же счастья. Казалось бы, тоже лирическая стихия, и только. Но какая могучая, полнокровная, богатейшая картина жизни простого народа Италии предстает перед нами в фильме! Мы видим, как живут трудовые люди Италии, какие думы их волнуют, каких усилий требует от них борьба за существование, как поддерживают они друг друга.

Если мы вспомним фильм Е. Габриловича и Ю. Райзмана «Машенька», то и в нем (хотя он тоже по характеру лирический) куда глубже и разнообразнее была изображена современная жизнь, чем в «Уроке жизни». Следя за взаимоотношениями Машеньки и Алеши, мы видели и своеобразные, точно, метко увиденные и отображенные приметы времени. И как обогатило это личную тему героев!

«Урок жизни» имеет неоспоримые достоинства. И первые слова, напрашивающиеся для его оценки, — мастерство, высокий профессионализм авторов. Фильм отмечен кинематографической культурой. В нем много интересных монтажных переходов, неожиданных, оригинальных раккурсов съемок. Разговор по телефону Наташи и Сергея в начале фильма, приезд на стройку Наташи и Раи (которую превосходно играет талантливая О. Аросева), встреча Наташи и Сергея на пристани, ночной их разговор после злополучной истории с автомашинами, сцена на вокзале и, наконец, финал — все эти эпизоды, проникнутые истинной художественностью, глубоко волнуют и трогают.

Говоря о положительном герое, об образе современника в советском киноискусстве, необходимо отметить и такое весьма существенное обстоятельство, как недопустимо малое отображение простых людей — рабочих, колхозников. По сути, за последнее время был создан всего один хороший фильм о рабочем классе — «Большая семья», а о рядовых колхозниках, строго говоря, ни одного. Конечно, нам нужны картины и об интеллигенции, о студентах, но главная наша задача — показать во весь богатырский рост представителей рабочего класса и крестьянства, а как раз здесь-то особых побед нет.

Не свидетельствует ли это о том, что нашим мастерам не хватает знания жизни и они сворачивают на более спокойную тропинку с большой, магистральной дороги? Ведь именно на пути создания образа простого человека, труженика, созидателя наше киноискусство достигло наибольших успехов в прошлом, в тридцатых годах.

Нет сомнений, что мы находимся накануне новых больших успехов нашего киноискусства. Уже идет работа над многими фильмами, разрабатывающими важнейшие вопросы современности. Пишутся сценарии самые разнообразные по жизненному материалу, жанрам. Всесоюзный конкурс на лучший киносценарий, бесспорно, выдвинет новых талантливых кинодраматургов со своим видением действительности, ярким художественным почерком. Можно надеяться, что уже в ближайшее время мы будем иметь счастье познакомиться с фильмами, в которых предстанет красивый и вдохновенный образ героя нашего времени, появятся фильмы, которым будет суждена долгая-долгая жизнь.

Н. КЛАДО

ЧЕЛОВЕКОВЕДЕНИЕ — ГЛАВНАЯ ЗАДАЧА ИСКУССТВА

1

Открывается калитка, и на одну из ленинградских улиц выходит просто одетая молодая женщина. На секунду ее взгляд останавливается на вас, и вот она уже идет вдоль улицы. Но вам уже не забыть этот взгляд, эти серьезные, умные глаза, как не забыть и самую Елизавету Максимовну — героиню фильма «Неоконченная повесть», поставленного на «Ленфильме» Фридрихом Эрмлером по сценарию Константина Исаева. На протяжении всего фильма вы следите за ней, скромным, рядовым районным врачом одной из многочисленных поликлиник большого города, следите с неослабной заинтересованностью за всем, что она делает, проникаете в ее думы, познаете всю чистоту ее помыслов, все великолепие прямой, непосредственной натуры. И нам хочется все-все узнать про ее жизнь.

В чем здесь дело? Ведь часто даже после сеанса мы не можем сказать, что герои фильма стали нам близки или хотя бы немного знакомы. Ведь порой так непонятны и непоследовательны их поступки, так странно они ведут себя, так скрыты их мысли, так часто за героев решает сам ход действия, вмешательство посторонних фактов! И вовлеченные в водоворот событий, закрученные жизненным вихрем, герои несутся к намеченной авторами концовке, не находя времени задуматься над тем, зачем, что и куда их несет. Почему же этот врач так заинтересовывает нас все больше и больше?

Конечно, немалая в этом заслуга актрисы Э. Быстрицкой — она уже внешне чем-то сразу располагает, вызывает желание узнать ее поближе. Но разве мы не видели более красивых лиц? Разве мало появлялось на экране мастерски сделанных ролей? Разве не было событий, которые увлекали в своем вихре не только героев, но и нас, зрителей?

Нет, думается, что здесь дело в ином. Ответ на этот вопрос сложнее и таит в себе нечто весьма важное для нашего современного киноискусства, раскрывает шире его возможности.

В беседах и спорах о зрелищной природе киноискусства долгое время забывали (а порой забывают и сейчас), что главный предмет изображения на экране — человек. Забывали, что это «зрелище» не менее прекрасное и увлекательное, чем, например, гигантская стройка или завод, что показывать человека надо так же подробно и обстоятельно, как это делают в научных фильмах, показывая станки или мир микробов...

Именно подробно и обстоятельно! В этом главное. Нельзя считать, что достаточно наделить героев профессией, вложить в их уста несколько специфических выражений, показать, кого они любят и ненавидят, чтобы они стали ясны и близки зрителю. Подобные «средние» рабочие, колхозники, руководители, парторги и другие появлялись на нашем экране, но знали мы о них не больше, чем после рассматривания фотографии в «Огоньке», где в подписи сообщались самые общие данные о человеке. Но такого общего знакомства со «средним» советским человеком зрителям было явно недостаточно. Потому-то все чаще и чаще слышались сетования на неумение раскрыть образ передового советского человека и показать богатство его духовного мира, его высокую мораль. Невнимание к многогранному образу конкретного человека и уводило наше искусство от главной его задачи — человековедения.

Именно пристальное внимание к человеку отличает «Неоконченную повесть» от многих других произведений нашего киноискусства. Мы чувствуем глубокую заинтересованность автора жизнью своих героев, их внутренним миром, проявлением их характеров не только в общественных, производственных и не только в личных делах, а в тех и других, больших и малых, из которых и состоит жизнь каждого человека.

У нас часто говорят, что драматургия показывает человека в момент, когда ему приходится принимать главные решения, но иногда считают, что только эти главные решения, главные события в жизни человека и надо показывать. Конечно, в решающий момент жизни лучше всего и выявляются решающие качества характера. Но в эти же моменты выступают и все прочие свойства характера, ибо одновременно с большими вопросами тогда приходится решать и малые, а вот здесь-то наиболее полно и проявляется индивидуальность человека. Ведь только тогда становятся ясными его главные качества, когда известны второстепенные.

В большинстве же наших произведений люди показывались только в главных своих качествах и потому не раскрывались полностью перед зрителем как личности.

Возникла и незаконно утвердилась своеобразная, обусловленная теми же упрощенными взглядами, композиция драматических произведений — клочкообразная, рваная, выхватывающая кусочки из жизни. Дробление на множество эпизодов, отсутствие настоящего развития действия во многом повредили театральной драматургии. Только-только актеры произносили фразы, потребные для движения сюжета, как сразу опускался занавес и демонстрировался следующий эпизод, другой кусочек, вырванный из жизни, с единственной целью дать возможность актеру произнести новую фразу о главном.

Эти «приемы» на театре называли почему-то кинематографическими; прозу, написанную такими клочками, тоже рассматривали как результат проникновения в сознание писателей кинематографического мышления. Действительно, когда-то кино давало для этого некоторый повод. Но «рваный монтаж» выражал собой не какую-либо специфику кино, а разорванность сознания художников, растерявшихся перед сложностью окружающей жизни, смятенный дух людей, почувствовавших свою неспособность познать подлинную суть событий и изобразить жизнь в ее непрерывности, как единый, закономерный процесс.

Публицистика давала и дает прекрасные образцы соединения единой мыслью разнообразных событий и явлений. Долгое время искусство у нас и подменяли публицистикой — пусть хорошей, но все же публицистикой. Однако кесарево — кесарю... У искусства есть своя специфика, свои задачи, которые, кроме него, никто и никогда выполнить не может.

Человек — его предмет, и человековедение, познание жизни общества через жизнь отдельных людей, — главная задача.

Лучшие фильмы таких художников, как С. и Г. Васильевы, С. Герасимов, Ф. Эрмлер, Г. Козинцев и Л. Трауберг, А. Зархи и И. Хейфиц, продемонстрировали на экране правильность этих положений. Хотя за последнее время те же положения довольно часто декларировались и мастерами и критиками, однако в творческой практике преобладало внимание к событиям и пренебрежение человеком.

Даже такой хороший фильм, как «Урок жизни» Е. Габриловича и Ю. Райзмана (кстати, и раньше слывших ярыми поборниками «человечности» в искусстве), все же грешит тем, что больше всего в нем показаны р е з у л ь т а т ы, а не жизненные п р о ц е с с ы. В самом деле, даже влюбленность героя в героиню глубоко не раскрыта, нам мало позволено понять происходящее в человеке. После счастья первой встречи действие сразу переносится в семью, где отношения героев уже испорчены. Как жаль, что авторы оказались столь невнимательны к внутреннему миру человека и что в воссоздании истории жизни героев они ограничились отдельными вехами, опуская ее течение. Создается впечатление некоторой искусственности, неоправданности отдельных поступков. А ведь авторы вполне могли бы показать этих же героев полнее и глубже.

Я нарочно привожу пример хорошего фильма «Урок жизни», в котором в отдельных сценах авторы приближаются к более многостороннему показу своих героев, но делают это еще непоследовательно, робко, и то, пожалуй, только в отношении Наташи. И актриса и режиссер вслед за драматургом стремятся заинтересовывать нас ее судьбой.

Не случайно, конечно, сценарий назывался «Жена»: это соответствовало и идейному замыслу и художественному прицелу драматурга. Дело ведь не в том, что на примере Сергея Ромашко нам преподан урок жизни, как не надо поступать. Если бы такова была задача фильма, то основное место в нем должен был бы занять именно он, история его падения и перестройки. Однако к этому герою авторы довольно равнодушны — они не любят его так, как Наташа.

И. Переверзев, мастерски передающий душевную сухость и черствость Сергея, не пытается даже ответить «почему» или «как», а все время лишь показывает «что».

Конечно же, идея фильма в ином: авторы прославляют жену, своей любовью и заботой спасающую любимого. Они привлекают внимание к подвигу женщины в семье, утверждая, что через укрепление семьи укрепляется общество. И лучшие, самые человечные сцены — это размышления жены над своим долгом по отношению к мужу, над тем, к чему ее обязывает сильное чувство. Если полюбила, считая его хорошим,— не бросай, когда он испортился, оказался в беде. Это очень важная мораль, вытекающая из фильма.

Все реже в нашем искусстве встречаются персонажи, любящие только за производственные успехи и отворачивающиеся от тех, кто не выполняет план... И «Урок жизни» особенно ценен потому, что разрабатывает нужную нам тему ответственности перед обществом за любимого человека, за его судьбу.

И поэтому вызывает сожаление, что и сценарист, и режиссер, и актриса В. Калинина непоследовательны, ограничены в своем стремлении раскрыть этот характер; досадно, что они показывают преимущественно поступки Наташи. Конечно, в поступках проявляется характер человека, но они — все же следствие, результат.

Надо более полно изображать человека не только во внешних его проявлениях, но и проникать в его психологию, всесторонне показывать

«Неоконченная повесть»

великолепных (или отвратительных) людей во всем их великолепии (или отвратительности).

Думается, что в наибольшей степени это достигнуто сегодня в «Неоконченной повести».

2

Почему же увлекает нас жизнь Елизаветы Максимовны?

Потому, что нас приглашают следить за ней шаг за шагом, быть спутником во всех ее делах, которые не представляют поначалу ничего значительного, являются ее повседневностью и в которых потому раскрывается органичнее всего ее жизнеощущение и характер. Впоследствии героине, которую мы познали в малом, приходится решать и большое, но и там эти черточки ее характера проявляются уже как главные свойства, и перед нами возникает единство характера — личность, познанная в целом. Глубина познания зрителем характера Елизаветы Максимовны такова, что кажется, вы с ней близко знакомы уже многие годы. Вы волнуетесь, проявит ли она свою принципиальность, непримиримость, не уступит ли из органично свойственного ей чувства такта, и хотя вам почти известно, ч т о сделает она, но к а к поступит — еще неясно.

Фильм вводит нас в ее жизнь со всеми заботами, наполняющими ее день. Елизавета Максимовна увлечена своим трудом, потому и мы живем ее заботами, сомнениями.

Ее решительный и прямой характер проявляется с самого начала, обретая все новые и новые краски. Чуть-чуть нахмуренные брови, складка у рта, раздумье на секунду — и вот принято решение, и лицо спокойно: исчезли складки, полная ясность и мир.

Так с первого кадра мы видим, что правильный поступок, верное решение даются ей не без труда, и мы увлечены этой внутренней борьбой прямоты с другими чувствами.

Среди поступков Елизаветы Максимовны вы не найдете легких. Каждый простой вопрос (кто бы ни спрашивал — будь то ребенок, соседка, больной, врач) вызывает у нее серьезное размышление. Полное отсутствие компромисса с самой собой и с окружающими — вот отличительное ее свойство. Взглянув на ее лицо с исподлобья смотрящими глазами, никак не скажешь, что эта женщина готова пустить в свой внутренний мир каждого. Действительно, нет сцены в фильме, где она изливала бы кому-либо свою душу, делилась своими переживаниями, трудностями,— нет, ей все предстоит решать самой. И поэтому ей трудно вот так, одной, сталкиваться со сложностью жизни.

Но если она не навязчива со своими переживаниями, не болтлива, то в пристальном внимании к тому, что скажут другие (она умеет слушать их молча), видно, что все решения, которые ею принимаются,— результат не только личных раздумий, но и общения с людьми, взвешивания их советов.

Стоит кому-либо задать ей вопрос — и не пустяшный, а на самую главную тему, — она ответит прямо, только правду, не слукавит, не скроется за ничего незначащей фразой. Даже девочка, интересующаяся, зачем Елизавета Максимовна разучивает гаммы, получает прямой ответ: «Один человек просил ему поиграть». И дети, чувствуя серьезное к ним отношение, доверяют таким взрослым.

Вот сцена на кухне. Соседка передает ей цветы.

— Букет? — Елизавета Максимовна не поворачивается. — От кого?

— Сама знаешь. Не криви душой, Елизавета, не твое это дело.

— Тетя Поля...

— Что «тетя Поля»! Хочешь сказать, что и не мое это дело? Мол, каждая соседка нос будет в мои дела совать?

— Нет. (Это слово следует за чудесным планом, где вдруг становится серьезным, чуть недовольным ее лицо.) Не нужны мне эти цветы...

В этой фразе — итог раздумий, откровенность отношения к Аганину.

Откуда эта прямота? Возможно, от необходимости часто сталкиваться по долгу службы с больными, от чувства ответственности за каждое слово. Такая привычка стала уже чертой характера.

Пришел в поликлинику после выпивки молодой парень, рассчитывал получить бюллетень. Нет, она не выпишет ему больничный лист. Парень видит: «У такой не добьешься»,— и не продолжает спора.

Она не скрывает от деда тяжелого состояния его любимой внучки и, не жалея, обнажает его вину — так же прямо, почти грубо, безжалостно. Но в этой внешней грубоватости — подлинная гуманность и правдолюбие, одно из главных человеческих свойств советских людей.

Решительно, прямо разговаривает она и с директором завода, не заботящемся о здоровье людей. И на заседании бюро райкома она не ищет красивых прикрытий правды, а дает директору четкую и жесткую характеристику.

Не хочет она красивой ложью прикрыть отсутствие чувства к Аганину. Предложение стать его женой она встречает совершенно определенным ответом: «Это было бы ужасно для меня и еще больше для вас». И мы чувствуем, что это именно так: она не могла бы строить жизнь на лжи, обмане, ей органически противопоказан компромисс.

И эти замечательные качества Елизаветы Максимовны привлекают зрителя, вызывают к ней любовь и уважение.

Такая прямота могла стать (как частенько бывает в наших фильмах) прямолинейностью, обернуться черствой сухостью.

И если этого не происходит, то причина в том, что Елизавете Максимовне ничто человеческое не чуждо. Видно, что часто и ей хочется пожа-

«Неоконченная повесть»

леть людей, что-то не сказать им, о чем-то умолчать, но она борется с этими желаниями. Но всегда побеждают прямота и правда, глубина и серьезность — главные качества этого интереснейшего характера. Заставляя нас вместе с ней принимать эти решения, авторы помогают нам самим преодолеть свои колебания, учат, как это делать в жизни.

И сценарист, и режиссер, и актриса, и оператор хорошо передают эти подробности душевного поведения героини. Превосходно снятые многочисленные крупные планы героини позволяют следить за малейшими движениями губ, изменением взгляда, за тончайшей мимикой, какой порадовала нас актриса Э. Быстрицкая.

Снова и снова убеждаешься, как много может передать с экрана лицо, даже когда человек не произносит ни слова! Вскинутые вверх ресницы, суживающиеся в пристальном взглядывании или широко открытые глаза, мимолетный взгляд или долгий, остановившийся на чем-то, вызвавшем внимание... А какой переход настроения могут передать губы, когда они вдруг перестали сжиматься и раскрываются в широкой, радующей своей откровенностью улыбке!..

Влюбленный знает, каким богатством обладает в жизни лицо, как много оно может сказать. Знает потому, что готов просто смотреть на него часами и читать мысли дорогого человека. Так можно часами смотреть и на небо, по которому пробегают облака,— все разные, бесконечные в своей неповторимости,— за ними нам чудится большой мир событий, драм, побед и поражений...

Молодая актриса, только недавно пришедшая в кино, правильно поняла широчайшие возможности игры на крупных планах. Правда, для этого нужна богатейшая мимическая палитра. На крупном плане играть сложно: здесь очень легко впасть в преувеличение или излишнюю сдер-

жанность. Хороший крупный план получается у актера только в тесном содружестве с режиссером и оператором, контролирующими «меру» мимических движений. Фридрих Эрмлер и Анатолий Назаров очень умело пользуют это исконное право кинематографа — игру на крупном плане, которой всегда любил наслаждаться зритель, и которая оказалась за последнее время незаслуженно забытой. Дидактики и схематики избрали своей мишенью не только сценарии, но и актерское искусство. Считалось важным ч т о сказал герой, а не к а к!

Ведь основной принцип кинематографической игры, отличающий ее от игры театральной (о чем автор этих строк писал в журнале «Искусство кино» еще в 1937 году в статье «Актер и сценарий»), заключается в возможности передать переживания, мысли и чувства человека во время разнообразной его деятельности, а не в оторванной от реальности обстановке, как в театре. Киноактер, думающий за станком, решающий сложные проблемы во время прогулки по горам, передает задачу роли иначе, чем это делает театральный, как бы тот ни стремился к психо-физическим действиям.

Здесь возможности кино поистине безграничны.

И радостно, что сегодня, после картины Эрмлера, можно об этом говорить не абстрактно, а на примере игры Э. Быстрицкой. Да, такая Елизавета Максимовна — это «зрелище». И нам интересны все проявления ее жизни, потому что интересен этот человек.

Для нас, скажем, действительно кажутся трудными многочисленные лестницы, потому что это ей, Елизавете Максимовне, приходится по ним подниматься с утра до вечера.

Кстати, нельзя не возразить критикам, усмотревшим в этих лестницах некую лакировку. Ведь дело не в том, как выглядят эти лестницы (между прочим в Ленинграде, где происходит действие, парадные лестницы действительно красивы), а в том, что они трудны для человека, который должен непрестанно ходить по ним.

Лакировка — это отношение к предмету, а не сам предмет. Разве мы против благоустройства, красоты в жизни? Нет, мы против замазывания противоречий, трудностей жизни. Не потому наши фильмы о колхозе были лакировочными, что в них показывались хорошие дома и клубы — в жизни есть и более красивые дома и дворцы культуры. Но отсутствие сложности жизни семей (живущих в квартирах, где можно устраивать спортивные состязания) вызывала справедливое негодование. В этом же фильме лестницы, пусть хорошие (да пусть они везде будут хороши!), как бы помогают нам понять с л о ж н о с т ь профессии героини.

Очень хорошо об этом написано в сценарии: «По-настоящему понимают, что такое лестница, только почтальоны, районные врачи и контролеры электрических и газовых счетчиков. Лестницы входят важным слагаемым в жизнь районного врача».

Правда, дальше автор более точно направлял режиссера и художника: «Разнообразие лестниц бесконечно. Лестницы узкие, широкие, крутые, пологие, мраморные, железные, деревянные, винтовые. Запущенные, обжитые кошками и роскошные. Лестницы совсем старые и юные, пахнущие краской. Елизавета Максимовна поднимается по одним лестницам, спускается по другим. Каблуки стучат, стучат бесконечно. Лестницы кружатся хороводом».

Но главное в них — это то, что героине трудно. И вглядитесь в ее лицо, фигуру. Вы увидите, что все тяжелей и тяжелей ей подниматься даже по более отлогим ступеням.

Отсутствие лакировки в фильме сказывается в том, что авторы раскрыли перед нами сложность и трудность жизни простого человека. Эта

сложность не только в личной драме, но — и это главное — в ответственности за каждый свой поступок, ответственности перед собой и перед обществом.

И очень хорошо, что авторы, не боявшиеся показать трудности, вместе с тем раскрыли поэзию, красоту нашей жизни с большой глубиной и тактом. В фильме нет деклараций о счастье, нет сентенций на эту тему. Но посмотрите на Елизавету Максимовну — как счастлива она! Работа доставляет ей подлинное удовольствие. Она убеждена, что любимый труд — это высшее проявление сил, имеющихся у человека, и именно потому она советует больному Ершову трудиться — только труд может вызвать жизнь во всем его организме.

Так органически сливаются философия и деяния Елизаветы Максимовны, придавая еще больше цельности ее личности. Увлеченность своим трудом для нее не фраза. Пожалуй, фраз-то об этом в фильме и не найти. Но с первого кадра вы входите в ее трудовой мир. Ей, конечно, неприятно, что не удается пообедать, ей не хочется уходить ночью к больному, но она все же идет. Это проявляющееся даже в малом сознание долга и вместе с тем полнота человеческих чувств создают у нас веру в ее самоотверженность.

Многообразие красок делает ее образ значительно более живым, чем если бы ему были приданы некоторые недостатки, как это иногда предлагают критики.

Трудности и заботы жизни одинокой женщины нисколько не преуменьшены в фильме. И хотя радость доставляет ей больше всего ее труд, но как приятно и растянуться дома на кушетке, или даже, оставшись наконец одной, помыть пол, что-то пошить.

Большая радость — посещение концерта. И это не какая-либо украшательская деталь, а средство раскрыть еще глубже мир героини. Любовь к музыке — не случайная черта: Елизавета Максимовна вся необычайно музыкальна, ритмична и в разговорных интонациях, и в походке, и во всех движениях. И, может быть, поэтому именно на концерте ее окончательно разочаровывает этот Аганин, который всегда и всюду врывается диссонансом. И своим крикливым голосом и вмешательством некстати — он весь как фальшивая нота, а такие натуры, как она, очень явственно чувствуют фальшь.

Поэзия жизни раскрывается во время концерта и во взглядах, которыми обмениваются влюбленные студент и студентка, благодаря Чайковскому яснее понявшие свои чувства друг к другу и красоту окружающей их жизни.

Полное удовлетворение жизнью не вызывает у Елизаветы Максимовны чувства успокоенности, труд ее — маленький и, возможно, не очень заметный — показан как постоянная борьба, как страсть. Очень хорошо сказал в фильме Ершов: «Работа — это любовь, страсть, ненависть, отчаяние, радость, все, что угодно, только не состояние покоя».

Вспомните, как Елизавета Максимовна приходит к больному ребенку. Тут и любовь к нему, как к своему, которому она как бы второй раз дает жизнь; тут и страсть, воля к победе над болезнью; тут и отчаяние, когда кажется, что все средства медицины бессильны; и ненависть к деду, который чуть не погубил внучку, не отправив ее во-время в больницу,— все богатства чувств требует труд врача от Елизаветы Максимовны. А ее отношение к черствому директору, к прогульщику или к слабосильному, сложившему руки перед болезнью парикмахеру? Как же много вкладывает она в свой труд! Именно поэтому он и становится ее радостью, главной частью той гармоничной жизни, которой она живет, красивой жизни человека, чувствующего себя на своем месте.

Прекрасно рассказано в фильме о ее любви. Глубокая заинтересованность в выздоровлении Ершова помогает ей проникнуть глубже во внутренний мир этого недюжинного человека, оценить всю силу его характера, величие души и... она чувствует, что эта заинтересованность переходит в любовь. Она познала его и, познав, полюбила.

Ершов болен, контузия омертвила его ноги, приковала его к постели. Однако Елизавете Максимовне хорошо с ним, даже с больным.

Чувствуя его участие, она отдыхает.

Ее мысли он узнает без слов, по едва уловимому движению губ, и только внутренняя деликатность, чувство собственной физической неполноценности мешают ему объясниться с присущей ему прямотой. Его удерживает боязнь: вдруг он будет не понят? А ему хорошо с ней и без объяснений. И ей тоже.

Но мать, обеспокоенная ростом чувства сына и знающая, что он никогда ничего не делает наполовину, не понимает, насколько у него это уже серьезно. Она не понимает и Елизавету Максимовну и просит ее больше не приходить к ним...

И это в момент, когда Елизавете Максимовне казалось все так хорошо! Ей так нужны были эти каждодневные беседы с Ершовым! Он входил в ее гармоничный красивый мир, как составная часть. И когда он оттуда ушел, в жизни ее возникла глубокая личная драма.

Но здесь-то авторы, на мой взгляд, допускают большую и досадную ошибку, отступая от своих позиций в методах показа человека на экране.

3

Конечно же, драма и только драма может подлинно глубоко раскрыть человека. Сейчас, когда тяжело Елизавете Максимовне и Ершову, и станет видно, насколько они сильны.

Надо сказать, что Ершов в эти сложные моменты еще нагляднее выявляет свой оптимизм, целеустремленность, душевную цельность. Ни минуты не сомневаясь в Елизавете Максимовне, он ищет причину ее отсутствия. В это сложное время он целиком достоин ее любви. Ведь именно такую «проверку» и предлагают драматические обстоятельства.

А Елизавета Максимовна? Да, и она на высоте своего чувства. Когда мать Ершова просит ее не приходить к ним, чтобы не «повредить» сыну, на короткое мгновение мы становимся свидетелями большой внутренней борьбы героини. И режиссер и актриса показывают здесь не результат: превосходные крупные планы передают всю гамму чувств этой женщины, вынужденной оставить надежду на любовь. Во имя его счастья она обещает матери больше не приходить к ним. Правда, с мукой, но обещает.

А затем все так же бегает по лестницам, все так же трудится — находит у т е ш е н и е в т р у д е...

Логично ли это для ее характера, при ее прямоте? Ведь скажи она матери Ершова, что тоже любит его и потому его инвалидность не будет препятствием их чувству, все, может быть, пошло бы иначе. Правда, на такую откровенность решиться тоже нелегко. Возможно, и прав автор, заставляя Елизавету Максимовну отказаться от посещений Ершова.

Но вспомним слова матери: «Полюбит он вас. За что ж ему еще такое горе?.. Он ведь ничего вполовину не делает. Вы пришли, ушли и думать забыли. А ему только и света, что в окошке...» И дальше: «Вы красивая, умная... Как птица летите, куда хотите! А он...» Какие несправедливые, даже оскорбляющие Елизавету Максимовну слова! Но ведь они в то же время подтверждают появление у Ершова большой любви —

такой, которую ждет каждая женщина и, конечно же, ждала наш друг Елизавета Максимовна! Как же отказаться от возможности такой любви, чувствуя в себе такое же большое ответное чувство?

Эти мысли, на мой взгляд, должны были не просто появиться у Елизаветы Максимовны, а буквально не давать ей покоя. И, конечно же, ее прямая натура не отдала бы так легко свою любовь.

А может быть, Елизавета Максимовна еще сама не ощутила всей силы своего чувства к Ершову? Но игра Э. Быстрицкой не оставляет сомнений — вспомните ее лицо, когда она услыхала предложение матери.

Да если бы даже авторский замысел был таков, эти колебания и терзания заслуживали бы раскрытия. А в фильме они не раскрыты. Правда, прекрасно ее лицо в слезах, прекрасна ее грусть. Но насколько полно показана она в счастье и в труде, настолько ограниченно — в горе.

В чем же здесь дело?

Елизавета Максимовна лежит в слезах — не отвечает на настойчивые звонки телефона (зная, что это Ершов, и не испытывая намерения поговорить с ним!)... Появляется дед Спирин. Елизавета Максимовна, думая, что ее опять зовут к больной девочке, вытирает слезы и с некоторой неохотой одевается. А далее идет чудесная сцена, одна из лучших в фильме, где Спирины угощают доктора по-своему, попросту, не как в сценарии — шампанским, а водкой, вареной картошкой, огурцами; затем запевают песню, и Елизавете Максимовне становится так хорошо в этой семье, что она забывает на время свое горе.

Все хорошо в этой сцене. Прекрасно раскрывает свою душевность Спирин, роль которого мастерски сыграна артистом А. Лариковым. Полны добродушного юмора его «приемы» угощения врача. Чувствуя себя как бы попавшей к себе домой, в свою семью, Елизавета Максимовна тепло вспоминает отца — столяра-краснодеревщика. Ее поведение проникнуто подлинным уважением к деду Спирину, желанием потрафить ему во всем.

Так уютно в этой небольшой семье, так аппетитен этот скромный ужин, что эмоциональная задача сцены выполнена полностью: Елизавета Максимовна успокоена — простые люди оказали ей поддержку в трудный момент и лаской высушили ее слезы.

Затем она идет по ночным улицам Ленинграда, встречает школьников, гуляющих, видимо, после выпускного вечера. Они просят ее назвать имя (она отвечает «Юрий» — это имя Ершова) и ее профессию — так, переиначив старинный русский святочный обряд, они гадают (не о суженом) о предстоящем выборе профессии.

Эти сцены, говорящие о красоте жизни, о счастье, олицетворенном в веселой группе молодежи, выполнены в общей для всего фильма лирической манере режиссуры. Однако вызывает категорическое возражение место, какое занимают в фильме обе эти хорошие сцены (ужин и ночная прогулка).

В самом деле, ведь драма Елизаветы Максимовны еще не раскрыта — драма, показанная правдиво, но весьма кратко и далеко не полно.

Вспомним лицо Елизаветы Максимовны, вспомним устремленные в одну точку печальные глаза с неиссякающими слезами... Да, вот так, на кушетке, погасив свет, закутавшись в платок, переживают горе в уединении! Горе, слезы не терпят общества у людей искренних и глубоких. Страдающая женщина уединяется, хочет побыть одна со своим горем. Все это так. Но ведь уединение нужно для того, чтобы поразмыслить, как быть. Надо полагать (как уже отмечалось выше), Елизавета Максимовна терзалась бы этим вопросом, измеряла меру своей любви и искала бы пути, как ее сохранить, не отдать никому.

Но, не доводя драму до такого накала и избегая глубокого раскрытия душевной борьбы героини в момент наиболее ответственный и драматичный во всем фильме, авторы уходят в сторону, стремясь показать, что человек не может быть в нашем обществе одинок, его всегда поддержат окружающие, наше общество.

Сама по себе эта мысль совершенно верна, и, действительно, даже в самые трудные моменты своей жизни наш человек находит утешение в коллективе, в труде, как это и показано в фильме.

Но, во-первых, никакая помощь коллектива не освобождает человека от необходимости лично принять ответственное решение, во-вторых, авторы здесь изменили своему принципу человековедения и доверили решение драмы общим обстоятельствам.

Елизавете Максимовне нет нужды что-либо решать самостоятельно, подвергать испытаниям свой характер. «И так проживешь... Добрые люди помогут... Не только в любви счастье» — такова небогатая мораль, которую предлагают ей авторы.

Ужин у Спириных выглядит поучающим, морализующим тезисом, который подменяет собой развитие драмы и раздражает обнаженностью своей конструктивной, сюжетной функции. Сама-то по себе эта сцена лишена дидактики, полна человечности, разыграна без малейшей фальши и, вероятно, не вызывала бы возражений в другом месте повествования. Здесь же она утверждает: «Ничего!.. Не страдай — кругом хорошие люди, все будет хорошо»...

Зачем такое утешительство серьезным людям — Елизавете Максимовне и Ершову? Зачем напоминать зрителям этот и без того известный всем тезис? А вот показать, как полюбившийся нам человек поступит в таком сложном случае, как сумеет найти выход из этого переплета обстоятельств, — это и есть задача, которую призвано выполнить искусство человековедения. Особенно жаль встречаться с подобной непоследовательностью в чудесном фильме, где во всем остальном так последовательно и принципиально авторы раскрывают перед нами сложный внутренний мир советского человека, воссоздают естественное течение жизни.

Таковы, в частности, и последующие сцены.

4

Аганин, желая унизить Елизавету Максимовну, упрекает ее в том, что она спасовала перед трудностью и отказалась лечить Ершова, когда ему стало хуже. Тут Елизавета Максимовна не выдерживает и, забыв обо всем, бежит к Ершову. Ее реакция предельно ясно выдает силу любви.

Елизавета Максимовна теперь уже не скрывает этой силы и перед матерью Ершова — вспомним волнующую сцену в передней.

Великолепен в этой сцене и Ершов. Он чувствует, что там, в передней, происходит что-то необычайно важное, ощущает ее близость, порывается подняться. Все его существо выражается сейчас в одном стремлении — встать! И так велико это стремление, что именно теперь-то и начинает слегка оживать его нога. Этому самоизлечению веришь — настолько правдиво, сильно, темпераментно, страстно сыграна актером сцена. Да, вся сила воли, вся твердость характера сконцентрированы, устремлены на одно — и это спасает больного.

Так подтверждается вера Елизаветы Максимовны в силу человеческого духа, основанная на ее толковании учения Павлова о нервной системе. Во всей своей деятельности врача она опиралась на эту веру — вспомните упрек парикмахеру, примирившемуся с болезнью, вспомните

разрешение Ершову работать, кричать, волноваться, чтобы вызвать наибольшую активность всего организма. Но речь идет о победе не только медицинской идеи. Здесь побеждает и вера Елизаветы Максимовны в силу человека, в его право на возможность добиться счастья. Стремление к счастью, деятельность во имя счастья и приводит к достижению победы.

Позвольте, возразите вы, но где это сказано в фильме? Пожалуй, верно, цитаты не найти. Но ведь фильм всей своей художественной силой убеждает: жизнь — это борьба за счастье и побеждает тот, кто борется.

«Неоконченная повесть»

Сама Елизавета Максимовна чуть было не лишилась счастья, уступив просьбам матери Ершова и пытаясь отойти в сторону. Такой поступок противоречил ее характеру, взглядам на жизнь. Счастье к Елизавете Максимовне приходит тогда, когда она отказывается от пассивности и сама берет в руки решение своей судьбы.

Весь фильм призывает к активности, прямоте и искренности отношений и тем самым (хотя и говорит только об очень интимной стороне жизни) показывает главные качества характера советского человека, выражает его наступательную, активную философию преобразования мира для счастья на земле. Так в малом передается великая философия нашего времени.

5

Выздоровление наступило одновременно с приходом счастья взаимной любви — это финал и композиционный, и событийный, и философский. Что же еще надо сказать зрителю? Наибольший эмоциональный взрыв в этой сцене достойно награждается счастьем, тут бы и надо поставить точку. Однако фильм продолжается. Мы видим, как спустя несколько месяцев Ершов полностью выздоравливает, начинает ходить.

Нужно ли это? С точки зрения идейно-сюжетных задач фильма, пожалуй, и нет. Если бы цель авторов фильма заключалась в преподании урока, как жить, такой финал был бы закономерным. Но их интересуют люди, их цель — познание своих героев и в горе и в счастье.

И так сильно была поднята драма в заключительной сцене, что завершение сюжета не давало эмоциональной разрядки. После страданий во имя счастья только ощущение полного счастья могло принести удовлетворение. Слишком велики были страдания — они должны быть вознаграждены. И авторы пошли навстречу естественному желанию зрителей увидеть, как же сложилась жизнь героев, когда счастье достигнуто.

Не все в существующей финальной сцене равно удалось режиссуре. Есть и некоторая нарочитость в поведении Ершова, есть и другие, част-

ные неудачи, когда подлинное чувство подменяется сентиментальностью. Но поведение Елизаветы Максимовны настолько естественно и просто, так женственно и проникнуто любовью, что понимаешь просьбу Ершова: «Посмотрите мне в глаза, и тогда я встану». Но ее не устраивает такое условие: она уносит костыли и требует, чтобы Ершов пошел самостоятельно, без ее помощи.

Вот так, очевидно, они и будут жить: любя, оказывая взаимопомощь, но не подменяя друг друга при решении трудных и важных задач. Жизнь — это борьба, деяние, и чем труднее препятствия, тем радостнее преодоление.

Ощущение полноты жизни выражено в панораме Ленинграда, открывающейся с балкона, и, главное, во взгляде Елизаветы Максимовны, завершающем фильм. Так началось — с ее лица — и кончилось им. И мы уходим, обогатив свои знания знакомством с прекрасными людьми, жизнь которых — выражение лучших стремлений многих зрителей!

Удачен переход к финалу. Последнее напряжение драматических коллизий, и вдруг на экране пронизанные солнцем тающие сосульки... Благодаря чудесной музыке слышно, как они тают, как идет по Неве лед, как надвигается весна... И радость созерцания оживающей природы соединяется с ощущением счастья людей, которые освободились от всего, что мешало им жить.

Мог ли быть финал иным? Да, но у другого художника. Фильм раскрывает Эрмлера как тончайшего лирика. Хотя в фильме нет часто вводимого теперь дикторского конферанса, действуют сами герои, но в том, как они показаны на экране, все время ощущается рассказчик — режиссер. Может быть, у другого сцена возвращения Елизаветы Максимовны от Спириных показалась бы сентиментальной, но у Эрмлера она органична в общем строе картины. Вот так понимает он счастье людей, такими любит их и таких стремится показать в естественном сочетании с красотой ленинградских пейзажей.

Здесь город — не просто место действия. Кажется, что строгость и прямота его линий наложили свой отпечаток на характер Елизаветы Максимовны. Недаром она так возмущена несоответствием речей Аганина белой ночи, улицам Ленинграда, по которым они идут... Пейзажи города не выглядят в фильме вставкой, красивой иллюстрацией — они каждый раз вносят дополнительные краски в чувства и переживания героев. Это вполне удалось оператору Назарову.

Но, как бы ни были хороши пейзажи, главным достоинством его работы является то, как сняты люди. Конечно же, портреты здесь — тоже человековедение. Оператор своими средствами помогает нам познать героев, познать человека во всей его красоте. Ведь человек прекрасен не тогда, когда ему сделали прическу а ля Карла Доннер, а в гневе, радости, в слезах, улыбке, смехе, настороженности, нахмуренности — во всем том, что так выразительно и прекрасно передано актрисой Э. Быстрицкой. Ее портреты в фильме, как книга, и, боже мой, сколько можно прочесть на человеческом лице!

Многообразие мимических средств в сочетании с удивительной простотой и органичность поведения, совершенно лишенного позы, помогают актрисе создать исключительно разносторонний образ. Вы любуетесь и внешностью, и умом, который светится в глазах, и пристальным вниманием к людям, и добротой, и суровостью, и сомнениями, и непреклонностью, огорчаетесь вместе с ней и радуетесь ее счастью. Когда это часто нахмуренное лицо светлеет, такое ощущение радости охватывает вас, что приходится признать: артистка полностью увлекает зрителя жизнью своего персонажа.

С. Бондарчук — актер опытный, известный по ряду разного масштаба ролей. Его Ершов — весь горение, темперамент. Это человек, от голоса которого звенят стекла. Скованный болезнью и мечущийся по постели, он кажется несколько неестественным, пожалуй, поначалу чересчур шумливым и, возможно, даже немного неприятным. Но постепенно актер убеждает в цельности и величии этого характера.

Вот вечером, прижавшись щекой к приемнику, Ершов слушает Чайковского — передачу концерта, на котором с Аганиным сидит Елизавета Максимовна. И то, что этот громкий человек вдруг так тих и как-то беспомощен перед музыкой, выявляет правильные пропорции образа, придает ему выпуклость и многообразие.

Не может не покорить и сцена спора с конструкторами, где проявляется полностью могучий темперамент Ершова.

Поэтому-то так убеждает и вызывает неподдельное волнение зрителя предпоследняя сцена (когда Ершов догадывается, что в передней Елизавета Максимовна): переданное здесь необычайно выразительно сочетание силы и беспомощности героя подготовлено последовательным раскрытием его характера.

Особую содержательность образу Ершова придают сцены объяснений с секретарем райкома, очень тонко, по-новому сыгранному артистом Е. Лебедевым. Здесь раскрывается широта взглядов Ершова на жизнь, тоска этого деятельного человека, вынужденного из-за болезни ограничивать себя, свою органическую и неувядаемую потребность в творчестве, созидании.

Весь ансамбль артистов, объединенный твердой режиссерской рукой, воссоздает на экране многочисленные образы наших современников. Внимание и любовь режиссера к простым, порою маленьким людям сказывается в отделке каждой роли.

Вот спорящий с Ершовым конструктор. Сценарий как будто осуждает его. А Эрмлер и артист Ю. Толубеев пытаются глубже проникнуть в его мир, показать, в чем есть и его человеческая правда. И эту правду понимает секретарь райкома, за ним и Ершов и зритель.

В результате серьезного, внимательного отношения к изображаемым людям содержательной оказалась и «проходная» комедийная роль, сыгранная Э. Гариным. Парикмахер переживает драму: люди не понимают идеала красоты, которому поклоняется этот мастер своего дела. Действительно, его идеал довольно своеобразный... И это придает парикмахеру некоторые трагически-гротесковые черты.

Душевная чуткость Елизаветы Максимовны помогает ей понять хорошую сущность этого смешного, непонятого человека. Со свойственным ей тактом она не может обидеть, оскорбить парикмахера, превратившего ее в «Карлу Доннер», а потому уходит от него, не сказав ни слова, и только дома под краном размачивает причудливую прическу.

Е. Самойлов — актер, имеющий за плечами немало хороших и разных ролей и в кино и в театре. Но кажется, что в этом фильме он не нашел нужных красок для роли Аганина. Актер сумел передать все неприятные черты этого характера. Даже тембр голоса Аганина неприятен, неискренни его улыбки, нарочиты ласковые слова, комплименты и т. д. Но К. Исаевым он написан иначе. В сценарии Аганин — обаятельный, располагающий к себе человек, который до поры до времени нравился Елизавете Максимовне. Вспомните, как на вопрос соседки, нравится ли Елизавете Максимовне Аганин, она отвечает: «Не знаю... Чуть-чуть...»

Сценарист ставил свою героиню перед сложной задачей при выборе: Аганин или Ершов. Ведь не сразу и не так-то легко она отказала Аганину.

Эрмлер и Самойлов облегчили задачу, упростили образ: Аганин с самого начала противен. Самойлов — актер, умевший «спасать» слабые роли одним актерским обаянием, — здесь совершенно лишил своего героя привлекательности. В фильме нет последовательного разоблачения этого внешне обаятельного, но пустого, самоуверенного и успокоенного, беспринципного и неразборчивого человека.

Тут мы приходим к вопросу, всегда волнующему критиков: сценарий и фильм. В чем их сходство и различие, что лучше, чья заслуга в успехе, кто же основной автор?

6

«Неоконченная повесть» поставлена по сценарию «Елизавета Максимовна» (опубликованному в журнале «Искусство кино» № 12, 1954) с возможной точностью и почти при полном совпадении с литературным текстом. Вместе с тем нельзя не отметить, что фильм более лиричен. Средствами актерского, режиссерского и операторского искусства он более глубоко познает людей.

Да так ведь и должно быть! Если в сценарии героиня просто говорит «нет» и порой даже без указания интонации, то режиссер находит с актрисой разные оттенки и краски, чтобы правильно произнести это слово, а, может быть, иногда даже ограничиться движением головы, взглядом, который красноречивее слов.

Многочисленные крупные планы не были предусмотрены К. Исаевым. Может быть, он и не рассчитывал на такую богатую мимическую одаренность будущей исполнительницы главной роли. Но применение режиссером крупных планов было предопределено самим духом сценария — пристальным вниманием драматурга к жизни героини, к ее внутреннему миру.

Сценарий К. Исаева можно считать примером не только в отношении разработки характеров и общей композиции, но и по форме записи. А это немаловажно. Зачастую наши авторы пишут сценарий какими-то ребусами (сплошной диалог да немного случайных ремарок), а потом удивляются: почему фильм так не похож на «замысел» драматурга?..

Многие детали «Неоконченной повести» говорят о том, как манера кинематографического письма драматурга определила художественное и изобразительное решение фильма.

Всем, наверное, запомнилось, как дед у постели больной внучки, взяв у Елизаветы Максимовны пустой стакан, в волнении засовывает его в карман. Трогательная, тонкая деталь, помогающая актеру передать состояние деда. Актерская находка? Режиссерская выдумка? Нет. Это написано в сценарии.

Кинодраматург, если он хочет быть автором не только сюжета, но и фильма, должен уметь «режиссировать» разрабатываемые им эпизоды, должен отчетливо видеть то, о чем он пишет.

Исаев может строить сюжет, при этом он описывает поведение людей, отражение их состояния на обращении с вещами. Этот метод сценарных описаний актерской игры, к сожалению, забывался за последние годы. А как много было в хороших сценариях немого кино деталей для игры актеров, как точно разработано их поведение, как выразительны характеристики! Сейчас все это приходится искать режиссеру. И порой в результате получается другой фильм.

Вот как Исаев описывает появление Елизаветы Максимовны: «Снежнобелый халат подчеркивает темные волосы, темные брови и темные, слишком большие для такого маленького лица глаза. Глаза необыкновен-

«Неоконченная повесть»

но украшают ее лицо. Они так наполнены трепетной жизнью, так часто меняют выражение, становясь то веселыми, то грустными, то задумчиво-суровыми, что неискушенному наблюдателю трудно бывает установить их цвет». Как видно, режиссер подыскал актрису и работал с ней над ролью по этому сценарному указанию.

В сценарии определено и поведение героини: «Елизавета Максимовна взбегает по ступеням своего дома слегка запыхавшись. Торопливо открывает дверь. На ходу стаскивает пальто, белый халат и, не заглянув в свою комнату, проходит на кухню. Хватает чайник, подбегает к крану, наполняет водой... Она говорит, не переставая заниматься делом. Ставит чайник на газ, зажигает вторую горелку, ставит сковородку, разбивает яйца».

Кажется, все это обыденно, пустяк, но на самом деле очень точно определяет не только поступки и манеру поведения, но и эмоциональное решение и темп сцены, придает всему разговору особый характер. Контраст между делом, которым занята героиня, и ее мыслями позволяет наиболее выпукло передать главную задачу и ее состояние.

В другом месте Исаев пишет: «Она сжимает руки со сдержанной пылкостью...» И эти слова очень точно определяют характер героини, дают актрисе ключ к образу. Именно: сдержанная пылкость.

Вот описание еще одной сцены: «Поздоровавшись с ней, он продолжает держать ее руку обеими руками. Она старается освободиться не слишком заметно, чтобы не обидеть его, но он настойчиво удерживает ее руку, улыбаясь, заглядывает в глаза».

А вот интересный пример поисков автором деталей актерской игры, его попыток определить поведение, передающее внутреннюю тревогу, горе: «Елизавета Максимовна остается одна. Она бродит по комнате,

прижимая к себе тряпку. Долго рассматривает пятнышко на стене. Старается отчистить его пальцем, потом тряпкой. Забывает о нем. Оглядывается, мучительно вспоминая, что хотела сделать. И снова слоняется по комнате. Раскладывает пыльную тряпку на столе и старательно разглаживает руками. Звонит телефон. Она подходит, кладет руку на трубку, долго думает, что нужно сделать, так и не соображает, убирает руку и отходит. Телефон звонит и умолкает. Она у зеркала. Вглядывается в свое отражение с напряженной внимательностью. В комнате темнеет. Она включает свет и возвращается к зеркалу. Оттуда на нее глядят лихорадочно блестящие глаза».

В фильме найдено иное, более лаконичное решение эпизода, ибо автор, интересно представив себе поведение героини в очень драматический момент, не учел темпа фильма и потому разрешил сцену не в том ключе, в ином ритме, и в результате она не попала на экран.

Надо сказать, что и в этом очень профессиональном сценарии есть еще излишние затяжки, мотивировочные и объясняющие сцены, которые потому, естественно, в фильм не вошли.

Важно, однако, то, что авторство драматурга проникает во все компоненты будущего кинопроизведения. С. Бондарчук, например, полностью использовал авторскую характеристику как внешнего облика, так и внутренней жизни образа. Вот как выглядит его портрет у Исаева: «Над подушками возвышается мощная голова. Крутой, выпуклый лоб под спутанными густыми волосами. Развитые надбровные дуги. Мясистый чувственный рот. Квадратный подбородок. Лицо мечтателя, трибуна, жизнелюбца». А вот намеченное драматургом поведение героя: «Ершов смотрит на нее, и его лицо вдруг принимает странное, не свойственное ему выражение. Оно становится покорным (в этом слове — ключ отношения Ершова к Елизавете Максимовне. — *Н. К.*) и в то же время наполненным внутренней силой. Быстрые тени пробегают по лицу, короткая судорога сдержанного усилия. К тому моменту, когда она оставляет его руку, лицо Ершова снова становится спокойным и веселым».

И музыка Г. Попова, пронизывающая весь фильм, определена сценарием. Она появляется так незаметно, что сначала вы только ощущаете, что чем-то стало еще лучше, а потом догадываетесь, что это музыка помогает вам понять происходящее. Композитор вводит музыку, если можно так выразиться, как часть оркестра, подразумевая, что функцию отдельных инструментов выполняют и актеры и пейзаж, и потому все сливается в едином симфоническом решении. Симфоничен в этом смысле финал: мелодия здесь переходит из оркестра к роялю, когда вступают с репликами действующие лица, и снова возвращается к оркестровому звучанию, когда те молча смотрят друг на друга. Музыка помогает переходам от сцены к сцене, подготовляет эмоциональные смены. Фильм удивительно незаметно смонтирован. Такое слияние переходов передает непрерывность жизни.

Фильм этот открывает перед нашим кино большие, новые горизонты и как бы расширяет сферу познания мира киноискусством благодаря пристальному вниманию к человеку.

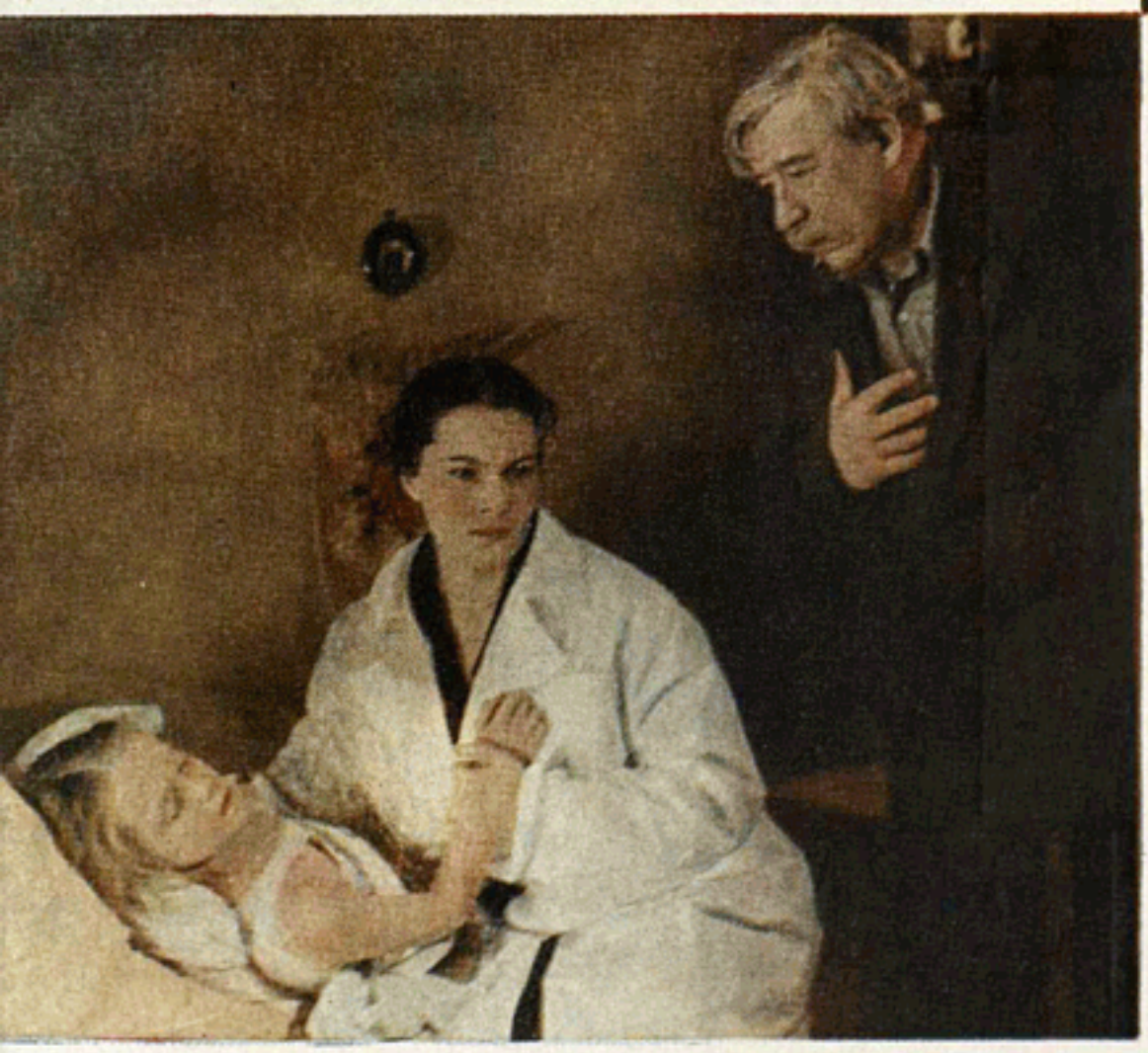
7

Но можно ли сказать, что этот фильм является в некоторых отношениях откровением, что он впервые вот так передает жизнь? Нет, он вырос не на «пустом месте».

Думается, что успех его создателей во многом объясняется умелым восприятием ими опыта советской кинематографии. В образе Елизаветы

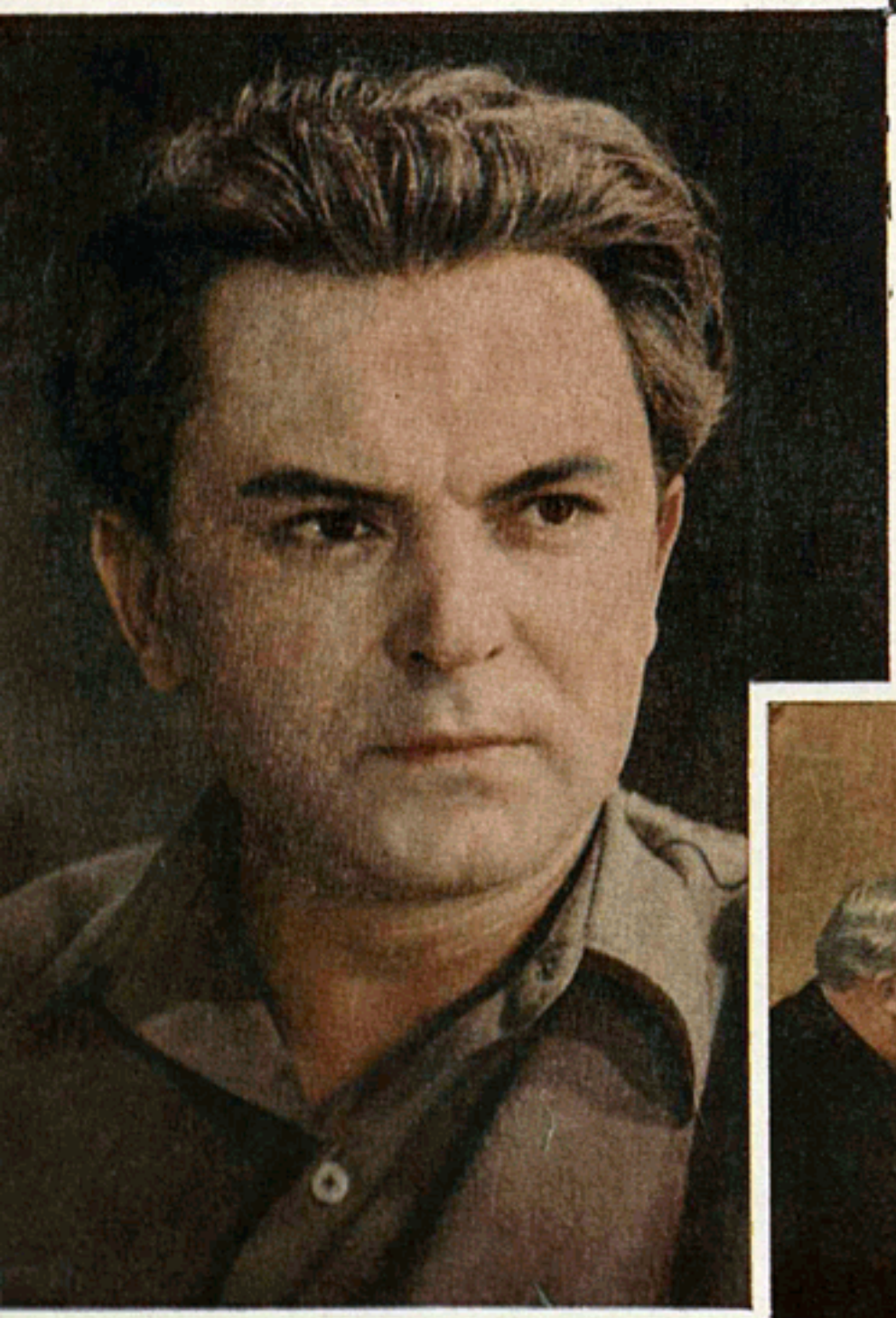
НЕОКОНЧЕННАЯ ПОВЕСТЬ

Сценарий К. Исаева
Постановка ф. Эрмлера
Главный оператор А. Назаров
Художники: И. Каплан, Б. Маневич
Композитор Г. Попов



В главных ролях:

Э. Быстрицкая, С. Бондарчук,
С. Гиацинтова, Е. Самойлов,
А. Лариков, Э. Гарин
и другие



Максимовны, самобытном и новом, чувствуется хорошая преемственность от многих удач в изображении советского человека.

К. Исаев в своих предыдущих работах нащупывал метод, набирал силы.

Ф. Эрмлер в прошлом весьма часто проявлял внимание к жизни простых людей, к раскрытию их характеров. Кто помнит его фильмы — «Катька бумажный ранет», «Дом в сугробах», «Парижский сапожник», блистательный «Великий гражданин», — те узнают в «Неоконченной повести» лучшие черты Эрмлера прежних лет. Но теперь мастер стал мудрее, больше познал людей, увереннее о них рассказывает. Эта картина — радостное свидетельство возвращения Эрмлера на путь художника, мастерски изображающего тончайшие движения души, воспевающего простого человека. Не сразу он вернулся к своей теме, довелось ему испытать горечь увлечения излишней парадностью и мнимым величием «масштабных» тем. В этом фильме — органичном, простом и мудром — он сумел проявить свои лучшие качества художника, обогащенного мудростью путешественника, побывавшего в заманчивых, но чужих ему странах...

Фильм этот своим пристальным вниманием к человеку, к его жизни знаменателен для нашего времени, для намечающегося поворота искусства к его главной задаче — познания людей, человековедения.

НЕНУЖНАЯ ЗАЩИТА ОТ КРИТИКИ

(РЕПЛИКА «ЛИТЕРАТОРУ»)

В последнее время мастера кино обрадовали зрителей рядом интересных, содержательных фильмов о наших современниках. Современный герой начинает занимать все больше места в кинорепертуаре. Все чаще звучит с экрана живая речь людей, с которыми зрители встречаются повседневно в труде и быту. Перед нами возникают взятые из обыденной нашей жизни драматические коллизии. Появляются фильмы, которые волнуют, заставляют задумываться и горячо поспорить, вызывают желание подражать персонажу или осудить его, решить, как бы ты сам поступил, если бы оказался на месте героя...

Правильно ли делает Наташа, когда едет за своим мужем Сергеем Ромашко? Найдут ли счастье Елизавета Максимовна и Ершов? Что будет дальше с Ольгой Калмыковой и ее отцом Егором Кузьмичом Лутониным?

Десятки подобных вопросов решают зрители, обсуждая жизнь и дела полюбившихся героев.

И если, основываясь на своем вкусе, понятиях, жизненном опыте, они приходят подчас к разным выводам в оценке того или иного произведения, следует ли удивляться тому, что и критики не всегда сойдутся на одном?

Искусствознание, как и всякая наука, не может развиваться без борьбы мнений. Только критика, покоящаяся на свободном обмене мнений и всесторонне анализирующая художественное произведение, может принести пользу творческим работникам, создавшим фильм. Широкий обмен мнениями помогает как авторам, так и зрителям уяснить действительные достоинства и ошибки произведения, сделать правильные выводы.

Вряд ли стоило бы повторять еще раз эти, всем хорошо известные истины, если бы не статья за подписью «Литератор», опубликованная в «Литературной газете» 15 октября этого года.

Автор статьи, озаглавленной «Рецидив проработочной критики», обрушивается на журнал «Искусство кино» за опубликованные на его страницах статьи И. Чекина «Ответственность художника» (№ 7) и Ю. Винокурова «Пути создания положительного героя» (№ 8), в которых якобы дается уничтожающая критика картины Ю. Райзмана «Урок жизни» и сценария Е. Габриловича «Жена», по которому она поставлена.

«Литератор» справедливо считает, что «картина эта, хотя и имеет ряд недостатков, привлекает неприкрашенной правдой в изображении жизни рядовых советских людей, стремлением авторов обратиться к волнующим темам быта, семьи, морали». Но примерно такая же высокая оценка «Урока жизни» дана и в статье А. Караганова «Сюжет — история характера», опубликованной в № 10 журнала «Искусство кино».

Как явствует из статьи А. Караганова (написанной и набранной задолго до выступления «Литератора»), оценка «Урока жизни» И. Чекиным и Ю. Винокуровым подверглась обсуждению на страницах журнала. И можно было бы только приветствовать, что «Литератор» включился в спор (тем более что «Литературная газета» не балует своих читателей частыми выступлениями по вопросам кинодраматургии), если бы его статья носила характер подлинно творческого спора и убедительно обосновывала ту или иную точку зрения. Вместо этого «Литератор», не желая довести начатое журналом обсуждение до конца, обвиняет его в «проработочной критике», а сам становится в позу поборника справедливости, размахивающего дубинкой...

Статья Ю. Винокурова вызвала на спор А. Караганова, который, по нашему мнению, убедительно показал, что точка зрения Ю. Винокурова (а ее разделяют и некоторые другие критики) вовсе не безупречна.

Читатель же, проявивший интерес к спору Винокурова и Караганова, только выиграл: ему была предоставлена возможность выслушать представителей разных точек зрения.

«Литератор» возражает против этого. Он требует, чтобы точка зрения была единственной.

Но как же быть с обменом мнений?..

Можно не сомневаться, что читатель сделал правильные выводы в оценке интересного и умного фильма «Урок жизни». Мы надеемся, что он сделал выводы и о том, как вредит нашей критике укоренившаяся тяга к шаблонам и штампам, в частности привычка классифицировать героев только на две, резко разграниченные категории — положительных и отрицательных. В самом деле, ставшее почти непременным требование критики во чтобы-то ни стало выкрасить героя либо черным, либо белым цветом — явление опасное, ведущее художников к упрощенчеству. Это требование завело в тупик и некоторых критиков, когда они столкнулись с таким сложным и противоречивым образом, как Сергей Ромашко.

Интересные, содержательные художественные образы (а к таким безусловно относятся образы «Урока жизни») требуют серьезного к ним отношения со стороны критики. Попытки регламентировать характеристики и поступки и раздать одни только «положительным», другие — только «отрицательным» образам не может двинуть вперед искусство, не нацеливает мастеров на смелые искания в создании полнокровных и многокрасочных образов нашего современника.

Такие выводы напрашиваются после споров об «Уроке жизни», которые происходили и на страницах журнала «Искусство кино», и на обсуждении фильма в Московском Доме кино, и на творческой секции «Мосфильма», и в Дворце культуры имени Горбунова. Они, эти выводы, лишний раз свидетельствуют о великой пользе свободной дискуссии. И если следует упрекнуть «Искусство кино», так скорее за то, что мало еще творческих дискуссий возникает на его страницах, а не за то, что он ими занялся. Уж кто-кто, а единственный критико-теоретический журнал по вопросам кино обязан предоставлять критикам возможность высказывать разные, хотя бы и прямо противоположные друг другу точки зрения. Звать журнал к безапелляционным оценкам кинопроизведений — значит лишать мастеров и критиков советского кино творческой, дискуссионной трибуны. Хочет этого или не хочет «Литературная газета», но статьей «Литератора» она зовет фактически к этому.

«Литератор» обвиняет журнал также в том, что Ю. Винокуров «порой опирается на те эпизоды и приводит те реплики героев, которые не вошли в фильм» и т. д. В высшей степени странно слышать этот упрек от «Литературной газеты».

Почему сценарий не может обсуждаться на страницах специального журнала вне зависимости от выхода фильма на экран? Нет ли в такой постановке вопроса рецидива давно осужденных взглядов, согласно которым сценарий — лишь материал для режиссера, а не самостоятельное литературное произведение?..

«Литератор» пишет: «Та «бомбардировка», которой журнал «Искусство кино» подверг сценарий и фильм «Урок жизни», вряд ли будет стимулировать желание мастеров кинематографии браться за решение сложных и острых тем современности».

Нет сомнения, что критический анализ произведений и высказывание различных мнений, ничего общего не имеющих с «проработкой» и «бомбардировкой», никогда не отпугнут настоящих литераторов.

И наоборот, предпринятая «Литератором» попытка оградить писателей, работающих для кино, от деловой, товарищеской критики, от обсуждения их произведений, от творческих споров, наносит вред и писателям и важному делу привлечения их в кино — делу, которым обязаны по-хозяйски заниматься в равной мере и кинематографическая и писательская общественность.

Писатели, на наш взгляд, не нуждаются в такой защите от критики.

ВНОВЬ НА ЭКРАНЕ

(Озвучание немых фильмов)

Подлинные произведения искусства живут долго.

Мы знаем скульптуру, дошедшую до наших дней через тысячелетия, живописные полотна, волнующие нас не меньше, чем при появлении на свет волновали они своих современников, знаем книги, прожившие многовековую жизнь и не утратившие своей чарующей силы.

Мы стараемся продлить жизнь произведений искусства, если они того заслуживают: реставрируем живописные и архитектурные памятники, переводим с древних на современные языки книги, перекладываем музыкальные произведения на более распространенные в настоящее время инструменты.

Но что можно сделать с немыми фильмами, как сохранить их художественную ценность?

Развитие кино — самого молодого из искусств,— родившегося в век высокой техники, шло необычайно быстро. За свое шестидесятилетнее существование оно прошло два почти равных по длительности периода.

На рубеже 20—30-х годов звук произвел в кино величайший переворот. На основе открытия нового способа записи и воспроизведения звука искусство кино совершило необычайный скачок. Немой кинематограф ушел в прошлое, и его фильмы стали появляться лишь на научных и учебных просмотрах. А ведь многие из них достойны были бы лучшей участи. И не случайно самые различные киноорганизации получают от зрителей письма с вопросами, предложениями по этому поводу.

«Как хотелось бы вновь увидеть старые кинокомедии с такими замечательными актерами, как Кторов и Ильинский»,— пишет зритель Калинин из Серноводска.

«Почему не идут сейчас немые фильмы режиссеров Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко?»,— спрашивает учительница О. Никольская.

«В библиотеке мы можем найти любую книгу, даже самую старую, которая не переиздается, — пишет студент из Омска. — А вот посмотреть старые, еще немые фильмы нигде нельзя. Они на экран почему-то теперь не выпускаются, а ведь многие из них — очень хорошие».

Было бы несправедливым сказать, что немые фильмы совсем забыты. Некоторые из них после озвучания обрели свою вторую жизнь и с новым успехом идут на экранах: «Броненосец «Потемкин», «Потомок Чингис-хана», «Праздник святого Иоргена» и другие. Но этого недопустимо мало. Конечно, здесь есть трудности, но они вполне преодолимы, что доказала недавняя работа над озвучанием «Пышки» М. Ромма.

Фильм начинается титром: «Этот немой фильм был снят в 1934 г. Мы выпускаем его на экран, сопроводив музыкой и дикторским текстом».

Признаться, поначалу титр несколько разочаровывает: значит, фильм не говорящий, а лишь сопровождаемый диктором?

Но очень скоро мы начинаем понимать, что этот прием вполне оправдан.

Нельзя сделать немой фильм говорящим, переведя все титры в реплики героев. Немой фильм имел свои законы, свой строй, свой ритм, свою архитектонику. Нарушить их — значит нарушить ткань произведения, лишить его художественной цельности.

В озвученной «Пышке» герои сохранили все особенности поведения героев немого кино. Они «разговаривают» надписями, и разговаривают мало, а больше думают, проявляют себя в поступках. Они умеют выразительно молчать, что в звуковом кино стало уже непривычным. Но если в немом варианте герои говорили «от себя», то в звуковом мы явственнее слышим голос Мопассана. Он то иронизирует над своими героями, то комментирует ход событий, то раскрывает невысказанные героями мысли, то объясняет истинные мотивы их поступков. Он как бы совесть героев, которая по заслугам оценивает их поступки.

Поэтому фильм приобретает более острое социальное звучание. Как умелый гид, ве-

дет нас диктор по событиям, и тем, что от этого фильм не проигрывает в увлекательности, в художественности, мы обязаны такту и чувству меры автора текста и режиссера М. Ромма, большим выразительным способностям диктора — актера В. Якута и превосходной музыке композитора В. Чулаки.

Там, где замолкает диктор, вступает музыка. То насмешливо-презрительная, то наивно-трогательная, то полная внутренней напряженности, она в большинстве случаев подчинена одной цели — разоблачать, срывать маски.

Музыка и диктор нигде не мешают актерам, а, наоборот, то отдельной репликой договаривают за актера невысказанное, то, создавая общую окраску сцены, комментируя ее, заставляют зрителя пристальнее вглядеться в поведение героя.

Можно ли считать эту попытку по-новому подойти к озвучанию немой картины удачной? Несомненно! Хотя при более тщательном анализе можно обнаружить в этой работе и некоторые промахи. Так, обилие текста в одних местах и большие дикторские паузы в других порой мало оправданы. Неудачным оказалось в этом отношении начало фильма, которое нарочито оставлено без изменений, между тем как оно нуждалось в авторских обобщениях не меньше, чем другие части фильма. Иногда авторская ирония, заключенная в тексте, настолько глубоко спрятана и так далека от изображения, что теряет целенаправленность.

Но несмотря на эти частные, мелкие недостатки, оказалось, что примененный при озвучании метод способен воскресить немые фильмы ко второй жизни. И это главное, что радует в «Пышке».

Естественно, что такой метод озвучания не единственный и, может быть, не самый совершенный. Другие авторы найдут свои творческие приемы, свои методы. Озвучание и выпуск на экраны немых картин не только дадут возможность зрителям увидеть лучшие произведения киноискусства, ставшие нашей историей, не только позволят подрастающим поколениям любителей киноискусства познакомиться с фильмами, ранее ими не виденными, но, может быть, сослужат службу и самим кинематографистам, напомнив им о незаслуженно забытых произведениях немого кино.

Т. Запасник

На премьере «Броненосца «Потемкина» персонал Первого госкинотеатра был одет во флотскую форму

Гр. АЛЕКСАНДРОВ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ РЕЖИССЕРА-АССИСТЕНТА

Действительно, с тех пор прошло тридцать лет!.. Я смотрю на этот архивный документ:

Госкино просит Вас посетить закрытый просмотр исторической кино-фильмы
„Броненосец Потемкин"
(1905 год)
имеющей быть 28-го декабря 1925 года в помещении 1-го Госкино-театра (б. Художественный) Арбатская площадь, 22

Но это было не первое представление картины. Первое — торжественное — состоялось по особому и чрезвычайному поводу.

Следует рассказать, что этот фильм делался по заданию Юбилейной комиссии ЦИК СССР, созданной для организации празднования 20-летней годовщины революции 1905 года. Комиссия предъявила студии жесткие требования: съемки следовало начать в августе, а сдать фильм в декабре, к

годовщине Московского вооруженного восстания. Фильм предназначался для демонстрации на юбилейном заседании ЦИК СССР.

Михаил Иванович Калинин принимал близкое участие в создании картины, и в его кремлевском кабинете не раз собирались мы для решения творческих и организационных вопросов.

Особенно запомнилось заседание, обсуждавшее вопрос музыкального сопровождения фильма. Присутствовали дирижеры Большого театра и музыканты.

Посмотрев материал картины, один из знаменитых дирижеров заявил:

— Я не знаю, какую музыку можно подобрать для этого фильма. Что должна выражать музыка, когда на экране показывают гнилых червей на тухлом мясе?

— Гнев матросов! — ответил Михаил Иванович Калинин...

В результате за подготовку музыки смело взялся дирижер ГАБТ Ю. Файер.

Было решено, что фильм будет демонстрироваться после торжественного заседания в Большом театре на огромном экране в сопровождении симфонического оркестра и хора.

Это был первый случай демонстрации фильма в Большом театре. С тех пор как на открытии здания театра был исполнен пролог «Торжество муз» А. Верстовского и А. Алябьева, «муза» кино не появлялась в его стенах. Да, собственно говоря, в двадцатых годах кино и не было еще причислено к музам — его не считали за искусство. Среди многих представителей мира искусств кино считалось в те времена незаконнорожденным ребенком театра и фотографии.

И когда мы устанавливали экран на сцене Большого театра и проекционную будку в ложе бельэтажа, мы не обнаружили среди окружающих особого восторга, скорее мы замечали скептическое отношение. Оно усугублялось тем, что прокатчики, «знатоки публики», просмотрев черновой монтаж фильма, пришли к заключению, что «Броненосец «Потемкин» не представляет интереса для коммерческого экрана — зритель не будет смотреть такой картины.

«Знатоки» были удивлены и даже возмущены тем, что в картине не было сюжета в их понимании — не было любви, погонь, приключений, поцелуев, то есть всего того, что (по их мнению) хочет смотреть публика и что составляло тогда содержание почти всех картин.

Кое у кого зародилось сомнение и в том, целесообразно ли показывать фильм на торжественном заседании. Обсуждался вопрос о замене «Броненосца «Потемкина» фильмом «Девятое января». Но все же решили показать на торжественном заседании наш фильм.

И этот незабываемый вечер решил судьбу фильма!

* * *

Правда, все шло не так гладко, как планировалось.

Мы не успевали...

И когда наступил день торжественного юбилейного заседания, мы еще монтировали фильм.

Когда наступил час показа, последние части еще не были готовы.

Оператор Э. Тиссэ уехал с готовыми частями в Большой театр и вынужден был начать просмотр. С. Эйзенштейн отправился следом за ним с предпоследней частью. Я остался «докленвать» последнюю часть. Закончив, я повез ее на просмотр, но мой мотоцикл «отказал» у Иверских ворот и мне пришлось бежать до Большого театра пешком...

Когда я взбегал по лестницам к кинобудке, меня поразил гром аплодисментов, доносившийся из зала. Это был первый радостный признак успеха.

Но успех превратился в подлинный триумф, когда на экране появился поднимающийся на мачту «Потемкина» красный революционный флаг. Да, это был действительно красный флаг в черно-белой картине — мы раскрасили его красными чернилами.

Зал поднялся и зрители устроили овацию нашему фильму. Оркестр прекратил играть— все равно ничего не было слышно. Музыканты приветствовали картину вместе со всеми зрителями.

Просмотр превратился в праздник советского кино.

Первые зрители приветствовали восставший броненосец.

Приветствовали и мастерство режиссера, сценариста, оператора.

В тот волнительный для всех присутствующих момент трудно было понять и оценить значение происходящего. Но теперь,

спустя тридцать лет, зная всю историю успеха картины, зная ее международное значение, ее влияние на кинематографию многих стран, можно сказать, что в тот миг поднимался над миром красный революционный флаг нового, советского киноискусства. Взвившись на экране, он ознаменовал собой победу советского кино.

После такого большого успеха «знатоки» кинопроката изменили свое авторитетное мнение и срочно потребовали выпуска «Броненосца «Потемкина» на все экраны.

В январе 1926 года фильм начал свое триумфальное шествие. В течение шести месяцев у кинотеатров толпились очереди. Рабочие с заводов и фабрик, служащие учреждений, студенты шли по улицам городов с оркестрами и знаменами на коллективные просмотры. По почину директора Первого госкинотеатра т. Агасафьянца, персонал многих кинотеатров был одет во флотскую форму и о начале сеансов возвещали горнисты, трубившие на улице. Сеансы шли под аплодисменты.

Советская пресса единодушно и восторженно оценила фильм «Броненосец «Потемкин». Он был назван гордостью советской кинематографии.

«Правда» (24 января 1926 года) писала так: «Зрителю трудно расчленить свое впечатление: что волнует его больше — сами факты, которые показаны в картине, или их кинематографическое оформление. Здесь все находится в таком равновесии, в такой слитности и спаянности, что отделить одно от другого невозможно... В «Броненосце» все сделано с большим умением, вкусом и настоящим темпераментом».

«О «Броненосце «Потемкине»,— отмечали «Известия» (24 января 1926 года),— надо не говорить, а кричать... Возможности, представляемые кинематографом, использованы здесь так полно и по-новому, как и не снилось прославленным буржуазным кинорежиссерам. Последним будет чему поучиться на этом фильме... Броненосец, как могучий мятежный коллектив, живет и дышит — все за одного, один за всех!.. Фильм этот долго будут изучать, комментарий к нему — чуть не к каждому кадру, мог бы уже сейчас, по первому впечатлению, составить целую книгу. И отмечать лучшие, «наиболее удачные» места — дело бесполезное, когда все так прекрасно, гармонически завершенно и сильно».

«У нас,— писали другие газеты,— были искренние фильмы, отражающие эпоху небывалой в истории народов революции, у нас «добросовестно излагали факты» (так сделано, например, в фильме «Дворец и крепость»), но только здесь впервые мы видим победоносное устремление, победоносное овладение сюжетом, который по плечу большой литературе или, может быть, симфонической музыке.., Здесь мы видим движущуюся гигантскими шагами новую отрасль искусства».

Приведенные отрывки из первых газетных откликов доказывают несостоятельность легенды о том, будто бы картина сначала была встречена у нас прохладно и только после похвальных отзывов из-за рубежа она получила высокую оценку и в СССР.

Это совсем не так. Международный успех «Потемкина» был продолжением грандиозного успеха, который он имел у советского зрителя с первого дня выхода на экран.

Цензура многих стран попыталась помешать показу «Броненосца», но это только подняло прогрессивную общественность на борьбу против реакции, и фильм так или иначе показывался почти во всех странах.

Когда в Мексике, например, запретили предоставлять кинотеатры для его демонстрации, экран был установлен на арене для боя быков, и шестьдесят тысяч зрителей, присутствовавших на каждом сеансе, аплодировали революционному содержанию советского фильма.

Во многих странах «Броненосец «Потемкин» был первым советским фильмом, «первой ласточкой» из свободной России.

В девяноста театрах Берлина одновременно показывался «Потемкин». А всего в Берлине он обошел сто пятьдесят экранов. Театры работали с аншлагом, устраивались дополнительные сеансы. Цензура боролась с успехом советского фильма: для юношества и военных вход на картину был воспрещен. Правая печать подняла кампанию против «большевистской пропаганды». Реакционные партии обратились в правительство с требованием запретить фильм. Первый раз в истории рейхстаг обсуждал такого рода вопрос. Правительство было встревожено успехом революционного сюжета. Но напор общественного мнения был так велик, что власти побоялись предпринимать что-либо, кроме некоторых ограничений. «Потемкин» продолжал свое триумфальное

Гр. Александров в роли Гиляровского

шествие, о чем свидетельствовала немецкая пресса.

«Событие потрясающей важности! С этого фильма начинается эпоха картин, принадлежащих к величайшим творениям человеческого духа последних лет. Если бы все документы за последние двадцать лет были утеряны и остался один «Броненосец «Потемкин», то этим была бы сохранена картина человеческих деяний, как в «Песне о Нибелунгах» («Берлинер Берзен Курьер»).

«Коротко говоря, этот фильм грандиозен. В истории кинематографии и даже в истории театра нет ничего такого, что можно было бы поставить рядом с этим художественным произведением» («Дер Монтаг ам Морген»).

Не утихала острая политическая борьба вокруг фильма. В Германии он был предан суду — настоящему суду, с заседателями и прокурором!

Но такие суды делали «Потемкина» еще более популярным, и он завоевывал все больше и больше друзей и сторонников.

Жюри национального киносовета США наградило фильм большой золотой медалью.

Во Франции двадцатисемилетнему Эйзенштейну присуждена также золотая медаль. Это были первые международные премии, полученные советским киноискусством.

«Правда» писала, что фильм «Броненосец «Потемкин» С. М. Эйзенштейна и «Мать» В. И. Пудовкина показали миру, как велики творческие силы советского кино, какой могучей страстью, подлинной взволнованностью и высокой идейностью живет советское киноискусство.

У нас часто критиковали и критикуют С. Эйзенштейна за его юношеские полемические статьи, в которых он с задором воевал против рутины и косности, против пережитков дореволюционных понятий об искусстве. Но забывают о других, зрелых высказываниях замечательного советского мастера кино, которые раскрывают его подлинное мировоззрение.

«Меньше всего,— писал он об успехе «Потемкина» заграницей,— мы думали удивлять или покорять Запад. Работая, мы видели перед собой замечательную, новую, свою страну. Служить ей и ее интересам было основной и неизменной нашей задачей».

Именно служа своей стране, своему народу, отстаивая высокую миссию, возложенную Коммунистической партией на советское искусство, отражая идеи партии, наше киноискусство могло возвыситься до таких вершин, до таких произведений, которые, показывая исторические события, заражают мужеством и вдохновляют на борьбу современных людей.

Конечно, «Броненосец «Потемкин» появился не случайно и не на пустом месте. Почву для него подготовили шесть лет упорной борьбы советского кино за овладение революционной тематикой и особенно успехи советского документального кино. Успехи советской литературы, театра, живописи, музыки — все это оказало свое благотворное влияние на С. Эйзенштейна, и он суммировал общие устремления новой советской культуры и выразил их в своем фильме.

«Броненосец «Потемкин» наглядно показал, что кино в руках советской власти представляет огромную, неоценимую силу.

* * *

Интересна и поучительна история создания фильма. О ней следовало бы написать подробно. Но размеры статьи позволяют мне рассказать только некоторые детали этой истории.

Вначале предполагалось создать юбилейный фильм «1905 год» и показать в нем главные события первой русской революции.

Автор сценария старая коммунистка Нина Фердинандовна Агаджанова собрала огром-

ный фактический материал и познакомила нас со многими участниками первой революции. Сценарий был тщательно проконсультирован и одобрен. Мы приступили к съемкам большой революционной киноэпопеи.

У нас тогда не было достаточного опыта, чтобы определить точный метраж фильма. По мере того как мы снимали эпизоды в Москве и Ленинграде, становилось ясно, что в одну картину такой материал нельзя вместить. Тогда С. Эйзенштейн, ссылаясь на короткий срок, в который фильм должен быть окончен к юбилейным дням, предложил взять сорок кадров сценария, посвященных эпизоду восстания на «Потемкине», и на материале этого эпизода отобразить сущность и значение революционных событий 1905 года.

Времени на написание подробного сценария не было. Был изложен короткий план будущего фильма и его задачи. Группа выехала в Одессу. Погода в Одессе оказалась туманная... Другие съемочные группы ждали солнца. Помню, как мы наняли лодочника за три рубля, погрузили с оператором Тиссэ съемочный аппарат и наснимали «туманов». Эйзенштейн разработал сцену туманного траурного утра для эпизода похорон матроса Вакулинчука...

В Одессе мы беседовали с участниками и очевидцами восстания на броненосце. Одесский Истпарт доставлял обильный материал. Сценаристка и постановщик работали неутомимо. Все писатели, появлявшиеся в Одессе, помогали в сценарном творчестве.

Объекты съемки готовила «железная пятерка» — так называли эйзенштейновский съемочный штаб, в который входили ассистенты режиссера М. Штраух, А. Антонов (игравший роль Вакулинчука), М. Гоморов, А. Левшин и я, режиссер-ассистент, игравший роль офицера Гиляровского. Девизом нашей «пятерки» было: «Все за одного — один за всех». Мы не знали невыполнимых заданий и готовы были день и ночь осуществлять поручения нашего режиссера.

Директором съемочной группы был А. Котошев, а уполномоченным студии Я. Блиох.

Все вопросы решались молниеносно.

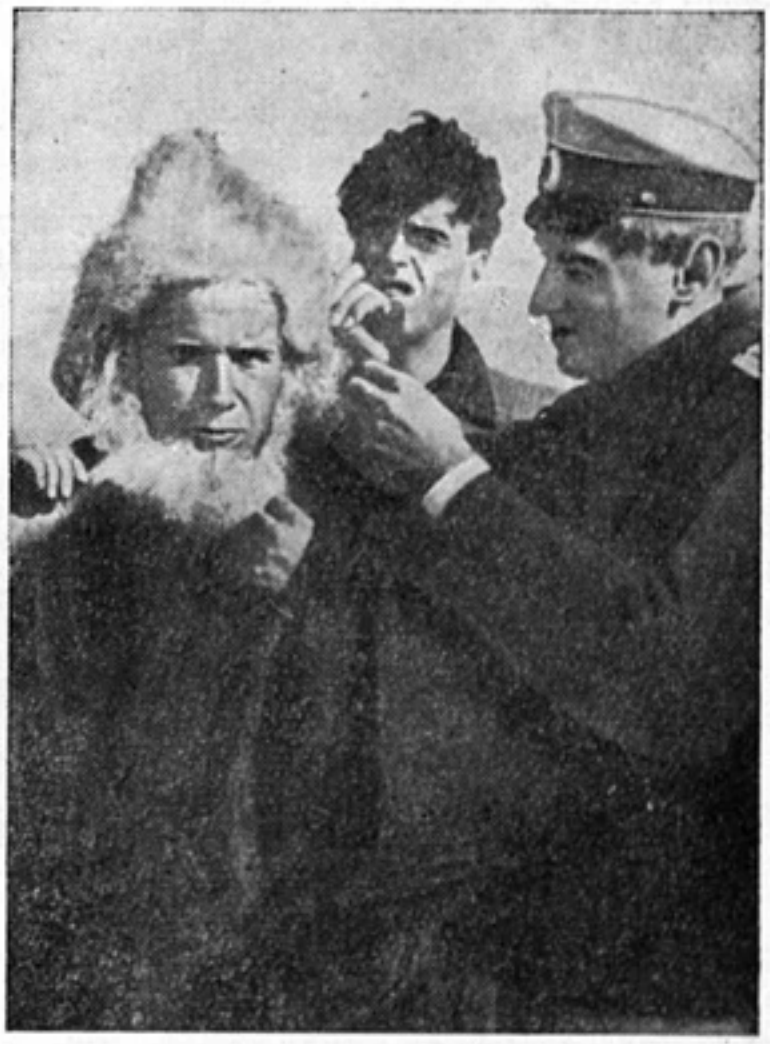
Фильм рождался, как песня,— писал впоследствии С. Эйзенштейн (тогда никто из нас еще не знал, как трудно рождаются песни).

Было уже начало декабря, когда мы подошли к съемкам эпизода сбрасывания офицеров в воду. Исполнители ролей офицеров отказались от рискованного занятия купаться в ледяной воде. Тогда А. Левшин и я прыгали в воду за всех.

Когда исполнитель роли судового священника отказался падать с лестницы, мы загримировали Эйзенштейна, и он отчаянно дублировал несколько раз это падение.

Не было такого случая, чтобы мы отменяли съемку. Туман ли, мороз ли, ночь ли — мы всегда находили, что́ снимать.

Был у нас трагикомический случай со съемкой кадра, который, к сожалению, не вошел в картину. Предполагалось снять эпизод, соответствовавший историческому факту. При встрече восставшего броненосца с эскадрой черноморского флота был дан предупредительный залп, после чего мятежный броненосец, не желавший сдаваться, поднимал красный флаг. Организация залпа эскадры была сложная. Мне пришлось съездить в Москву, побывать у председателя Реввоенсовета СССР и Наркомвоенмора М. В. Фрунзе и получить у него личное разрешение выстрелить из всех орудий Черноморского флота.



С. Эйзенштейн гримируется, чтобы дублировать исполнителя роли судового священника

Настал день съемки. Мы расставили несколько съемочных камер на вершинах Балаклавских гор, а флот ушел за горизонт, чтобы развернутым строем войти в кадр. На съемку приехало много гостей. Эйзенштейн повел их на командную вышку. Операторы чистили камеры и объективы, так как флот был еще далеко. Гости спросили Эйзенштейна, как будет дана команда для общего залпа. Радио у нас в группе тогда не было, и сигнал был самый примитивный. Эйзенштейн и показал этот сигнал гостям— взмахнул белым флагом и... флот дал залп. Оказывается, этот сигнал увидели с кораблей в подзорные трубы. Повторить залп было уже невозможно. Кадр пропал. Эйзенштейн растроился и уехал в Москву монтировать фильм, поручив нам с Э. Тиссэ съемку финала.

Нам не удалось снять и заключительного кадра картины, когда броненосец с поднятым красным флагом идет по бурному морю сквозь направленные на него орудия эскадры. Крейсер, который мы должны были снимать вместо «Потемкина», поставили на ремонт в сухой док. Но мы вышли из положения: поставили аппарат на тележку и подъехали под крейсер. Получилось своеобразно. Крейсер как бы распарывал экран своим килем...

* * *

Действительно, с тех пор прошло тридцать лет.

А «Броненосец «Потемкин» продолжает свой победоносный путь и несет по всему свету славу советской кинематографии.

В ноябре 1955 года «Броненосец» участвовал в фестивале советских фильмов в Индии.

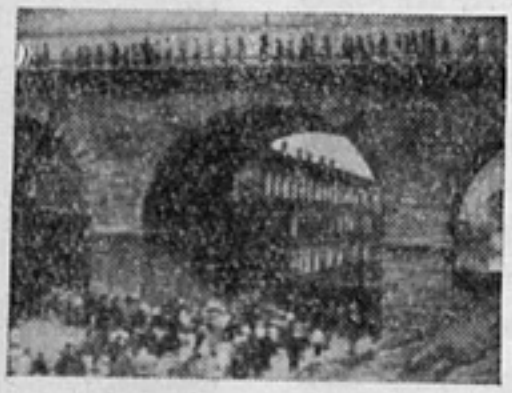
В прошлом году тайным голосованием на международном конгрессе кино он был признан лучшей картиной мира. Правда, Чарли Чаплин называл «Потемкина» так еще двадцать пять лет тому назад, но все другие деятели кино пришли к этому заключению несколько позже...

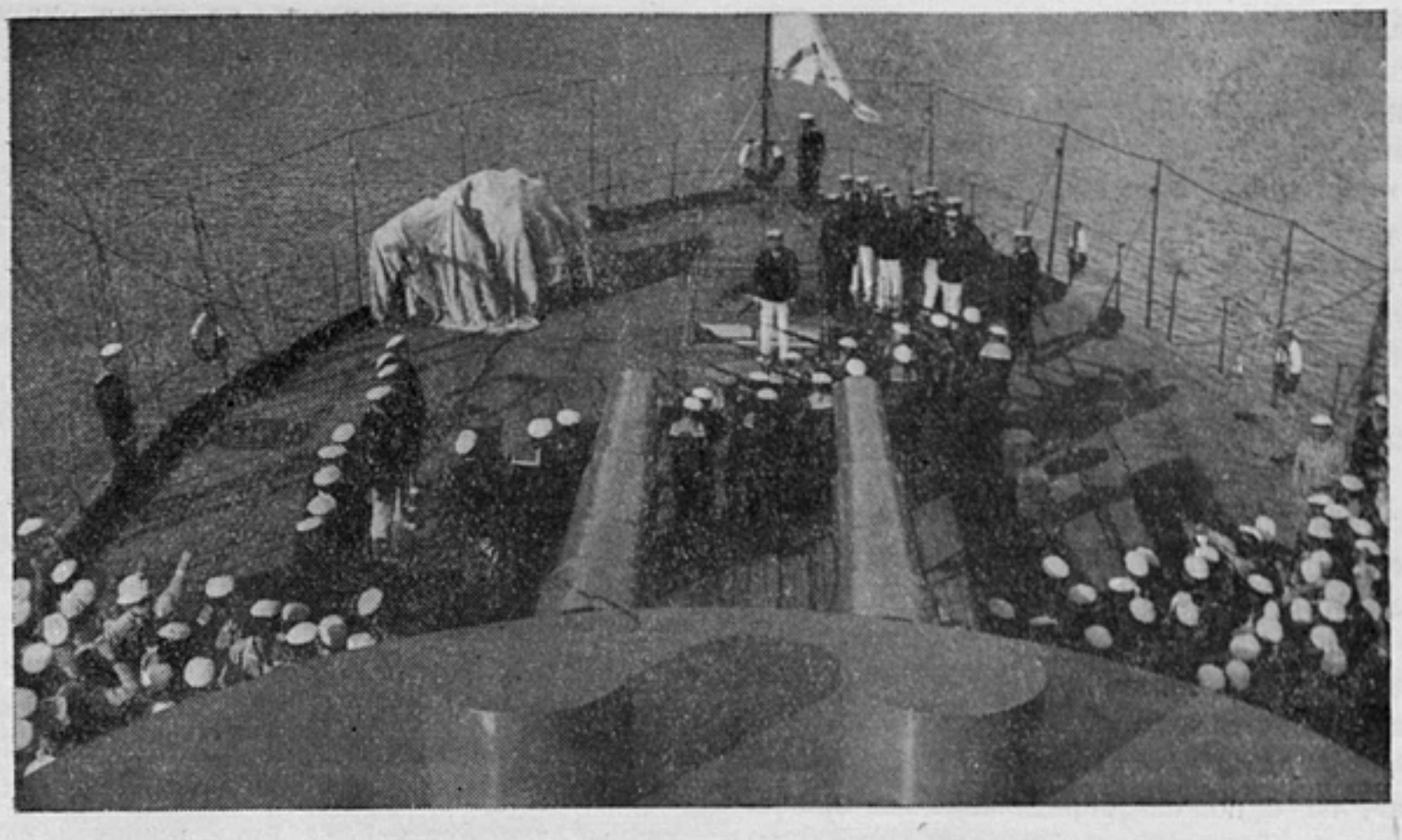
В прошлом году, будучи в Париже, я увидел на Итальянском бульваре в кинотеатре «Радио-Сине» рекламу. Особенно выделялись два плаката, на которых было написано: «Брюссельский Международный конгресс кино признал эту картину лучшей картиной мира» и «Эта картина была запрещена во Франции в течение двадцати пяти лет». Это был «Броненосец «Потемкин». У театра стояли очереди. «Вот уже шестой месяц,— сказал нам директор театра,— идет фильм при переполненных залах». Я увидел в очереди моряков, рабочих, солдат. В зале гремели аплодисменты.

Тридцать лет гремят аплодисменты...

Пусть устарели некоторые приемы немого кино, но «Броненосец «Потемкин» не устарел. Он не может устареть, ибо он соткан из пламенных гуманистических идей и чувств. Его революционная сила вечна. Картина эта не умрет, ибо она показывает народ, борющийся за свое освобождение.

И не умрет в наших сердцах уважение к замечательному советскому режиссеру, зачинателю нашего кино, великому художнику Сергею Михайловичу Эйзенштейну.





С. ФРЕЙЛИХ

ВЕЛИКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Тридцать лет назад присутствующие в Большом театре на торжественном заседании, посвященном 20-летию первой русской революции, бурей оваций приветствовали красный флаг, взметнувшийся над мятежным броненосцем. Закончился первый общественный просмотр «Броненосца «Потемкина», и началась удивительная судьба этого фильма, которым не только советская, но и мировая кинематография одержала решающую победу.

Никогда до этого кино не обнажало с такой силой самую сущность искусства, главная задача которого — выразить эпоху.

Впервые картина, где не было любовной интриги, была вся пронизана любовью к людям, народу, человечеству.

Сам народ вышел в этой картине на первый план во всей своей суровой жизненной правде, простоте и величии.

Революционная мысль «Броненосца» пронеслась по миру на крыльях нового искусства, и Эйзенштейн был одним из первых его выдающихся представителей.

В этой поэме о революции Эйзенштейн показал лицо советского кино и вместе с тем свое лицо художника, неповторимую творческую индивидуальность. Принципы нового социалистического искусства, давшие возможность глубоко подойти к теме революции, режиссер преломлял сквозь призму собственного художнического восприятия действительности.

Глубина и принципиальность идейных задач, четкость концепции были той питательной основой, на которой творческая манера Эйзенштейна проявилась бескомпромиссно, во всей своей определенности и с лучшей стороны.

В чем же черты этой манеры, этого стиля?

Они характеризуются прежде всего стремлением к обобщенности в изображении действительности. Люди и вещи показываются Эйзенштейном крупно, не дробятся детализацией. Но это не лишает произведение обстоятельности, ибо монументальность здесь сочетается с простотой, с пре-

дельной конкретностью: за общим мы ощущаем то частное, из которого это общее возникло. Обращаясь к основным фактам истории восстания, Эйзенштейн отказывается от строгой последовательности фактов, зато он сохраняет дух события, стремясь при этом к поэме, песне. Используя в изображении исторического события эпический строй, режиссер сводит в единый монолитный образ разные факты, относящиеся к этому событию.

Такое изображение действительности не снижает познавательного значения произведения, но увеличивает эмоциональное воздействие его.

Фильм Эйзенштейна можно узнать по отдельным его кадрам, отмеченным неповторимой режиссерской индивидуальностью. Это почувствовалось уже в картине «Стачка», но с полной определенностью проявилось в «Броненосце». Эта особенность выражается прежде всего в композиции внутри кадра и в монтажно-ритмическом построении фильма в целом. Предельно точное графическое воплощение образа действительности в кадре, часто заранее продуманное и выверенное на бумаге, тем не менее лишено сухой рассудочности, ибо всем монтажно-ритмическим строем картины материал ее приведен в такое взаимодействие, которое помогает передать зрителю авторский замысел, обнажить драматизм происходящих событий.

Палуба броненосца, прочерченная линиями орудий, при всей строгости этой заданной композиции не вызывает в нас ощущения холодной рассудочности: за этими стволами, вначале неподвижными, а затем начинающими медленно разворачиваться, мы следим с внутренним волнением, ибо ощущаем людей, управляющих ими, и тех, кто сейчас будет наказан залпами этих стволов. Так в линиях стволов совмещен драматизм человеческих отношений, и отсюда сила эмоционального воздействия кадра.

Эйзенштейн прибегает к детали, но она связана у него не с детализацией действительности и служит средством не подробного рассмотрения жизни, а передачи действительности в ее наиболее существенных моментах. Можно вспомнить в связи с этим и другой кадр картины, где чудом зацепившееся за бортом пенсне, показанное крупным планом, передавало все существо его хозяина, близорукого и вредного человека, выкинутого во время бунта в море. Деталь здесь опять-таки использована не как жанровый штрих, а как замена целого.

Метод такой отличен от метода детализации, но не враждебен ему. Оба они — в пределах реалистического показа жизни. Оба они стремятся к одному и тому же разными путями. Каждый из них имеет свои преимущества. Второй может показать эпоху во всех ее подробностях, во всех ее политических, экономических, общественных связях. Первый только через изображение наиболее существенных моментов схватывает эпоху во всей ее целости, во всей ее монолитности и неповторимости. Использование обоих способов изображения дает возможность раскрыться разным художественным манерам, различным стилевым направлениям, удовлетворить различные художественные привязанности наших режиссеров, драматургов и других мастеров киноискусства. Преимущества обобщенного подхода к изображению действительности мы как раз и ощущаем в «Броненосце». Эта художественная манера дала Эйзенштейну возможность повторить на наших глазах во всей своей реальности историческое событие, не повторяя это событие во всей последовательности фактов, но зато вызвав в нас целостное впечатление об эпохе и вместе с тем свое, авторское отношение к ней.

Именно благодаря этому методу режиссер, поставив лишь один эпизод из сценария Н. Агаджановой, вместил в него содержание и дух всего сценария, отразившего величайшее историческое событие — революцию 1905 года. Эпизод этот — восстание на броненосце, оставшемся, по выражению Ленина, «непокоренной территорией революции», вобрал трагедию поражения и вместе с тем пафос конечной победы, победы неизбежной, ибо была разбужена и пришла в действие могущественная сила истории — ничем неукротимая энергия народа.

Эта мысль господствует в фильме, в ней его пафос. Нами она целиком овладевает потому, что без насилия вытекает из самого изображения фактов. В основе этого величественного фильма лежит рассказ о том, как человек погиб «из-за ложки борща». Сила сюжетного замысла — в этой конкретности. В искусстве и космос должен пройти через капилляры человеческих

Кадр из фильма «Броненосец «Потемкин»

отношений. Трагедия броненосца проходит через трагедию детской колясочки, которую мать, защищая, сама толкает вниз по каскадам одесской лестницы.

Художественные контрасты в «Броненосце» нужны лишь для одной цели — выразить контрасты жизни. И поэтому художество здесь получает силу и убедительность самой жизни. Сцены «одесская лестница», «стреляющие орудия», «вскакивающие львы» стали хрестоматийными — на них учат студентов искусству композиции и динамике монтажа. В какой глубокой внутренней взаимосвязи находятся эти сцены! Для нас залпы орудий — это взрыв возмущенного духа против затянувшегося насилия на одесской лестнице, и залпы эти выводят нас из напряжения, потрясают, как потрясают вскочившие каменные львы, озлобленные нарушением их векового покоя, в котором они до этого пребывали. Это искусство ведения действия есть одновременно искусство проникновения художника в диалектику классовой борьбы. Картина нас потому и волнует, что идеи эти не вносятся в нее со стороны, извне, они вытекают из самого действия, из отношений людей, сочетания явлений и вещей, увлекая нас, вызывая в нас сострадание, боль, радость человеческой солидарности, упоение борьбой, делая нас, наконец, соучастниками этой борьбы.

Значение «Броненосца» в истории кино огромно. Это признано всеми. Но до сих пор нет серьезных искусствоведческих работ об истории создания этого фильма, о месте его в творчестве режиссера, в истории советского и мирового кино. Еще более обидно, что до сих пор прочно бытуют — устно и печатно — неверные суждения об этой картине, суждения, ставшие предрассудками, мешающие исследовать этот фильм и творчество Эйзенштейна в целом. Тридцатилетие фильма обязывает нас сказать об этих предрассудках.

Первый из них связан с неверным толкованием истории создания картины и сводится к утверждению, что «Броненосец» случайно родился на монтажном столе. Тезис этот, прочно бытующий до сих пор, казалось бы, в высшей степени выгодно говорит о картине и ее создателе, ибо указывает на силу вдохновения, на могущество монтажных построений, с помощью которых выражена большая тема революции. Но нет ничего вреднее этого тезиса, приписывающего «моцартианство» создателю «Броненосца». Вдохновение и сила мои-

тажа были здесь иного происхождения, они шли не от наития, а от самой жизни, которая властно потребовала нового искусства. Указанный же тезис фетишизирует монтаж, приписывает ему самодовлеющее значение. Это и есть в чистом виде формализм, которому следует противопоставить позицию реализма в этом вопросе: в монтаже таятся неисчерпаемые возможности усиления воздействия отснятого материала, но монтаж бессилен выразить новое, не существующее внутри самого кадра содержание.

Перед нами два документа личного архива Эйзенштейна — режиссерская экспликация и монтажная запись по фильму. Содержание их удивительно совпадает, хотя, естественно, не абсолютно. Сравнение этих двух документов может дать исследователю представление о процессе создания фильма, о том, что нового вносилось на съемке и в процессе монтажа, но при всем этом бесспорно одно: сравнение это с документальной силой начисто опровергает положение о рождении картины на монтажном столе.

Таким образом, неверный тезис, мешающий постичь метод создания фильма, должен быть разоблачен, как ложный.

Еще в большей степени это необходимо сделать ради выяснения места «Броненосца» в становлении и развитии кино. Тезис о рождении на монтажном столе лишает фильм родословной, изолирует его от важнейших процессов, которые происходили в советском кино. А между тем в «Броненосце» потому впервые отчетливо могло запечатлеться лицо советского кино, что фильм связан всеми корнями с предыдущим этапом развития кино, он впитал в себя предыдущие его достижения и он же во многом определил его дальнейший путь.

О том, как сложился стиль, нашедший свое выражение в картине, можно проследить хотя бы на работе ее оператора Э. Тиссэ, творческая биография которого начинается с хроники времен гражданской войны. Свою первую художественную картину «Серп и молот» (она же вообще первая игровая полнометражная советская картина) он снимал еще в красноармейской шинели. «В работе над «Серпом и молотом», — писал он, — я использовал весь тот жизненный опыт, который вынес из работы во фронтовой кинохронике времен гражданской войны»*. Этот же опыт еще в большей степени был развит в «Стачке», где оператор свободно владеет пространством, умело изображает массу трудового люда.

Торжество стиля нового революционного киноискусства связано с созданием «Броненосца». Стиль этот, как и сам фильм, родился, таким образом, не на монтажном столе. Он родился вместе с новым, революционным народным искусством. Можно проследить, как он зарождался одновременно в театре, литературе, живописи. Особое значение он имел именно в кино, порывавшем тогда с искусством буржуазным, декадентским и становящемся на путь революционного, социалистического искусства. Именно в хронике и агитационных фильмах эпохи гражданской войны проявились впервые черты этого стиля в кино. Несмотря на низкий уровень техники, пленочный голод, оператору и на обрывке пленки часто удавалось снять события всемирно-исторического значения, ибо теперь съемочной площадкой для оператора служила страна — первая в истории социалистическая республика, а главными героями выступали впервые революционные рабочие, солдаты, крестьяне. И пусть эти фильмы часто бывали по своей форме примитивны, пусть часто не переживали того исторического момента, отражением которого они были, но через них прочно вошел в кино новый герой — народ, в процессе создания их мастера кино прошли большую политическую и творческую школу: на полях сражений, в трудовом тылу рождалось новое понимание искусства, ощущение ритма времени, его стиля.

Зерна этих достижений пали в благодатную почву, взрыхленную революцией. В творчестве Эйзенштейна они выросли в «Стачку», а затем в «Броненосца». Рядом и после них на этой же почве возникли «Мать» Пудовкина, «Арсенал» Довженко, «Обломок империи» Эрмлера...

Таким образом «Броненосец» имел глубокую родословную. Он не остался одиноким и в период своего возникновения. Он во многом подготовил почву для дальнейших достижений кино: идейную глубину и художественное совершенство «Чапаева» невозможно себе представить без достиже-

---

* «30 лет советской кинематографии», Госкиноиздат, М., 1950, стр. 329.

Кадры из фильма «Броненосец «Потемкин»

ний «Броненосца». Но «Броненосец» имел такое влияние лишь потому, что сам он был подготовлен предшествующим этапом развития кино, и эта связь есть высшее выражение связи искусства с самой жизнью, которая порождает это искусство, ставит перед ним определенные задачи, формирует его стиль и делает его великим. Только так можно рассматривать историю создания фильма. Но для этого, совершенно очевидно, надо предать забвению тезис о рождении его на монтажном столе*.

В интересах справедливой оценки идейно-художественного содержания «Броненосца «Потемкина» необходимо преодолеть и другое заблуждение. Распространено мнение, что в фильме этом «отсутствовали индивидуальные герои», что «мелькавших в фильме Вакулинчука, офицера Гиляровского, командира корабля, врача в пенсне и других зритель воспринял как знаки, как символы, а не как образы живых людей», что «слабой, плакатно-схематичной, шаблонной была игра актеров», что «хорошо получались лишь статические моменты не игравших людей, то есть статическая работа типажных натурщиков»; отмечалось при этом, что «Эйзенштейну удалось компенсировать эти недостатки пафосом целого».

Как и в первом случае, мы не указываем источников, ибо тогда пришлось бы сделать ссылку и на книги по истории кино, и на статьи, и на многие лекции, где затрагивается данная тема.

Такое суждение — результат поверхностной оценки содержания картины, метода, которым она создана, идейных и творческих задач, которые ставил перед собой Эйзенштейн.

В самом деле, можно ли согласиться с тем, что в картине вместо «образов живых людей» мелькают «знаки». Ссылаются, в частности, на врача в пенсне. Обратимся и мы к нему. Судовой врач Смирнов действует в двух эпизодах: вначале в споре вокруг червивого мяса, потом во время

---

* Разумеется, художественный строй «Броненосца «Потемкина», его композиция и ритмико-монтажное развитие не могли быть достигнуты без освоения классической культуры — музыкальной, живописной, литературной. Но это специальная тема, выходящая за рамки данной короткой статьи.

бунта. В первом эпизоде он уверяет, что мясо хорошее, во втором — врача швыряют в море. Врач этот — существо ничтожное, и не только своим видом клеща, вцепившегося в жизнь, но и своими поступками. От него, врача, матросы ждут помощи, он долго рассматривает червивое мясо, смотрит даже через сложенные вдвое стекла пенсне (отчего целый сонм шевелящихся червей особенно укрупняется) и говорит: «Мясо хорошее». Почему же он так поступает? Да потому, что он взращен и извращен существующим строем, получает от него блага и ложью отрабатывает их. Он идет против очевидности, потому что лишен совести и чести. Он не человек, он раб строя, худший вид раба — он винтик механизма, приспособленного для обмана и угнетения трудящихся. И когда трудящиеся поднимают бунт и ломают механизм, винтик этот неизбежно должен быть уничтожен. И Смирнов гибнет; пытаясь спастись, он, как клещ, впивается руками в канат, но вместе с ним летит в море. Мы воспринимаем как художественное открытие кадр, когда крупным планом появляется дрожащее пенсне, в котором повторен этот жалкий, ничтожный человек. При этом расправу над ним мы воспринимаем с удовлетворением, ибо видим в ней выход благородного гнева, справедливое возмездие. Но такие чувства не овладели бы нами, если бы за борт полетел просто «знак» человека. Нет, полетел именно человек, чью натуру, чей характер мы познали, причем характер типический, сложившийся в определенных и тоже типических обстоятельствах социальной борьбы, актом которой и является само восстание на броненосце.

Вот еще один слуга социальной силы, против которой вспыхнуло возмущение. Среди толпы на берегу показан упитанный мужчина в белой шляпе. У него реакция на все иная, чем у этих простых людей. Он улыбается. Улыбка его злая, нехорошая. Для него справедливое негодование народа — возмущение глупой черни. Он машет рукой, и вместе с надменной улыбкой жест этот обнажает его позицию: все это безнадежно, ерунда, пошумят и утихомирятся, а нет — сила раздавит бунт. Для этого обывателя и черносотенца люди, окружающие его, — безликая масса, а бунт ее — бессмысленный и никчемный. И нам снова приятно, что все это не проходит мимо народа, вырастающего политически и становящегося бдительным в стихии классовой борьбы: народ, толпа снова вышвыривает врага из своей среды, перерастая и этим поступком из толпы в сплачивающуюся массу.

Воля народной массы, ее переливающаяся через край ненависть, сила и пафос борьбы ее сконцентрированы в образе большевика Вакулинчука, поднявшего матросов броненосца на восстание. Режиссер и актер А. Антонов делают фигуру героя внешне величественной и монументальной. Но они не ограничиваются этим. Вакулинчук велик тем, чем велик народ, — он человечен и прост. В сцене несостоявшегося расстрела мы познали его силу духа. В момент огромного напряжения от его слова дрогнули винтовки. Слово это оказалось сильнее свинца, потому что в нем историческая правота народа. Именно она победила здесь, на тендере. Вакулинчук первый поднял клич восстания и первый пал от руки палача. Он и умер «агитационно» — сама смерть его явилась организатором масс. Конкретная судьба матроса-большевика предельно обобщена: в ней отражена сама революция, которая потерпела поражение, но открыла путь к грядущей победе.

Лиц, которые врезываются в память, в картине множество. И как раз удивительно и достойно вдумчивого изучения, как можно было, поставив перед собой задачу показать массу, в то же время схватить в ней такое количество человеческих типов. Причем пользуется режиссер для этого иногда буквально несколькими штрихами.

На одесской лестнице много было боли и надежд, расстрелянных и растоптанных коваными сапогами наступающей шеренги царских казаков. Но сила этой сцены опять-таки в том, что погибли не безликие люди, а те, кого художник уже успел отличить в толпе, сообщить им неповторимую человеческую судьбу.

Вот эта женщина в платке и пенсне — о ней, как правило, пишут, что она учительница. Да, очень верная догадка. Но можно точно говорить не только о ее профессии, но и об ее характере, который, кстати,— и это очень важно,— связан с ее профессией. Она верит, что убеждением

можно изменить людей. Но ведь каратели — это не люди, а тоже всего лишь детали чудовищного механизма. И учительница расплачивается за свою трагическую и благородную ошибку.

Вот бежит другая женщина, увлекая за собой мальчика; она теряет его, но еще некоторое время бежит по инерции вниз, оглядывается и с ужасом видит его распластанным на ступенях лестницы. И вот она, мать, берет на руки сына и идет обратно, против течения, навстречу штыкам и пулям казаков. «Не стреляйте, моему мальчику очень плохо». Материнское чувство заставляет идти эту женщину обратно по страшной лестнице, оно преодолевает титаническое напряжение этой ситуации, в которой образ матери поднимается перед нами до трагического пафоса.

Вакулинчук (слева) и Матюшенко

Утверждая, что в картине запечатлены не «знаки», а образы людей, людей со своим лицом и со своей судьбой, мы не забываем, что в картине только несколько ролей были созданы актерами, для большинства же режиссер использовал «типаж». Но и здесь мы видим прежде всего тщательность отбора, который заключался в поисках совпадения натуры с образом.

О таком именно отборе типажа свидетельствует следующее объявление, опубликованное в одесской газете «Известия» 13 сентября 1925 года:

«Для съемок юбилейной кинокартины «1905 год» (режиссер С. М. Эйзенштейн) требуются натурщики по следующим признакам:

1) женщина лет 27, еврейка, брюнетка, высокого роста, слегка худая, большого темперамента;

2) мужчина 30—40 лет, высокий, широкоплечий, большой физической силы, добродушное, широкое русское лицо;

3) мужчина, рост и лета безразличны, тип упитанного обывателя, наглое выражение лица, белобрысый, желателен дефект в выражении глаз (легкое косение, широкая расстановка глаз и т. д.).

Отобранные типажи мы без труда узнаем в эпизоде прощания с мертвым Вакулинчуком: в лицах женщины, выступающей с речью, плачущего одесского грузчика, черносотенца в шляпе. И мы здесь видим не только внешнее совпадение; режиссер искал в типаже зерно характера, которое и в игре неактера с помощью великолепных портретных характеристик и всей суммы изобразительных средств постановщика вырастало в отчетливо выраженный человеческий тип. Не случайно, что после демонстрации фильма в Америке газеты там писали, что в «Потемкине» играют лучшие(!) артисты Художественного театра». Важно отметить, что незадолго до этого в США побывал на гастролях МХАТ, где продемонстрировал свое мастерство создания человеческого характера.

Вероятно, авторов, писавших о «знаках», смущало то обстоятельство, что в картине нет развернутых биографий людей. Это так, но разве и из того, что рассказано о них в фильме, мы не можем сами свободно домыслить биографии их и за пределами произведения? «Художественная обрисовка характера в том и состоит, что если он дан

вам поэтом в известный момент своей жизни, вы уже сами можете рассказать всю его жизнь и до и после этого момента»*. Эти слова Белинского проливают свет на принципы реалистического изображения жизни. Ими разные художники пользуются по-разному, отчего сам избранный момент для изображения может по-разному разрабатываться. Все зависит от метода художника. В границах метода типизации, которым пользовался Эйзенштейн и который мы попытались охарактеризовать выше, ситуации, в каких выступали герои, вполне обеспечивали такое изображение главного в жизни героев, что нам становилось ясно и все о них.

Метод Пудовкина в «Матери» будет иным, и задачи иные поставит перед режиссером сценарист. Эти задачи режиссер разрешит, лишь действительно пригласив актеров МХАТ на исполнение главных ролей. Но если «Броненосец» подготовил почву для создания «Матери» (а это именно так), то прежде всего в том отношении, что открыл путь для создания «нового психологического типа» (Горький), возникшего в среде революционного рабочего класса.

Задача исследователя и заключается в том, чтобы вскрыть достижения «Потемкина». Но для этого надо увидеть и осмыслить, как, пользуясь типажем, режиссер вместе с тем преодолевает ограниченность типажного кино, то есть преодолевает натурализм, достигая реалистического изображения человеческого характера. Все это отчетливо написано в художественном строе картины, в лицах ее героев. Не прочтя же так картину, невольно приходишь к ошибочному утверждению, что отсутствие «живых людей» в фильме компенсируется «пафосом целого». Сила картины как раз в другом: пафос целого не компенсирует отсутствие живых людей, а является выражением этих людей, их порыва. В момент наибольшего гнева в толпе крепко сжимается от напряжения и поднимается рабочий кулак. Мы не знаем, чей он, и нам не нужно этого знать, ибо мы уже заметили, что возбуждение, перехлестнувшись с броненосца на берег, словно током прошло через многих людей и вызвало в какой-то момент общую вспышку возмущения. И сжимающийся кулак — только образ, вобравший в себя возмущение всех этих людей, вобравший, но не заменивший его. Не будь это так, миллионы советских и зарубежных зрителей не зажигались бы идеей фильма о сплочении, о солидарности трудящихся.

Наше киноведение не может быть поднято до уровня науки без глубокого исследования наиболее выдающихся произведений кино как результата закономерных процессов развития кинематографа, как результата развития самой нашей действительности. Важно выявить борьбу, которая велась на пути создания этих произведений, показать, что было преодолено. Это особенно важно в связи с изучением творчества Эйзенштейна, победы которого часто приходили после заблуждений, тяжелых неудач.

Сложный путь Эйзенштейна нельзя рассматривать как путь ошибок, а именно так поступают некоторые исследователи, почему им и не удается показать главное — что же дал Эйзенштейн советскому кино. Неверно было бы рассматривать путь этот и как дорогу побед, лишь между прочим где-то говоря о неудачных постановках. Нельзя изолировать победы от поражений Они были рядом.

«Броненосец» и «Бежин луг» созданы одним методом, который мы пытались охарактеризовать как стремление к обобщенному, поглощающему частность. Но первая картина оказалась выдающимся произведением, так как обобщение в ней шло от верно понятой частности, верной концепции. Глубоко понятый факт дал обобщение, и броненосец в картине стал символом революции. А вот в фильме «Бежин луг», рассказывавшем об убийстве отцом-кулаком своего сына-пионера, факт не был осмыслен в процессе реальных отношений нашей действительности. Обобщение вырастало не из конкретности, что привело к гипертрофированию обобщения, к психологической абстракции, к библейской теме «жертвоприношения». Как понял потом сам Эйзенштейн, здесь была ошибка не манеры типизации, а ошибка в мировоззрении; это было поверхностное знание глубокого смысла фактов классовой борьбы периода коллективизации. Для доказательства этого и можно вспомнить хотя бы «Александра Невского», поставленного уже после «Бежина луга». Не отказываясь от своего ме-

---

* В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I. ГИХЛ, 1948, стр. 486.

тода, Эйзенштейн снова создает выдающееся произведение, в котором на верной идейной основе факт ледового побоища 1242 года создает базу для реалистического обобщенного образа Невского — самоотверженного патриота, защитника Родины.

«Броненосец «Потемкин» — произведение, где метод такой впервые проявил себя с лучшей стороны. Верный анализ этой картины — ключ к изучению всего богатого, сложного и часто противоречивого художественного наследия Эйзенштейна.

* * *

В нынешнем году исполняется пятьдесят лет первой русской революции. Подвиг пролетариата России, возглавленного большевистской партией, с годами все более открывается перед нами во всем своем всемирно-историческом значении.

Мы отмечаем также в этом году тридцатилетие фильма, посвященного генеральной репетиции Октября. Фильм, разумеется, не исчерпывает темы, так же как величественный, монументальный образ Вакулинчука не отразил полностью роль большевистской партии в проведении восстания. Да это и вполне естественно. Не случайно мы снова обращаемся к этой теме, снова экранизируем роман Горького «Мать». Развивающаяся жизнь, естественно, дает и новое освещение фактов, более глубокое понимание прошлого. Но новые картины не будут упреком старым. Состарились здравствующие ныне герои — участники этих событий. Семидесятилетние старики, они смотрят картину, видя в ней памятник своей революционной юности, ибо сама картина не стала старой. Она дошла до нас без морщин. Попрежнему в ней обаяние художественного совершенства и сила идейного воздействия. Попрежнему она волнует людей. Совсем недавно смотрели ее трудящиеся Парижа, и «Юманите» посвятила фильму целую полосу. Снова и снова прогрессивные кинематографисты разных стран вспоминают, как пробудил их «Броненосец».

Кино стало звуковым, цветным, широкоэкранным, но «Броненосец» живет и сейчас, потому что в нем ограниченность выразительных средств немого кино была не слабостью, а силой. Картина не нуждалась в слове, в ней говорили лица, глаза, вещи, мертвая природа. Так и остался «Броненосец» в нашем сознании — проходящим через строй кораблей адмиральской эскадры. Весь он живет: в возбужденной массе восставших матросов, в работе механизмов, в движении воды, в дымах — во всем непобедимая поступь революции. И эта долгая жизнь фильма говорит еще об одном: цвет, слово, стереозвук не должны заменить способов изображения, завоеванных «Броненосцем», а должны быть помножены на них, что придаст новую невиданную художественную силу нашему кино.

В. ПОЛЯКОВ

ЛУЧШИЙ ФИЛЬМ МИРА

Минуло тридцать лет с тех пор, как замечательное произведение советской художественной кинематографии — фильм «Броненосец «Потемкин» — появилось на экранах многих стран мира.

Европа отнеслась к нему как к большому политическому событию. Ни об одном фильме не писали и не говорили столько, сколько о «Броненосце «Потемкине».

Вот некоторые выдержки из немецкой прессы того времени:

«У всех, кто видел эту русскую картину, создалось впечатление, что он видел вечное произведение искусства, а не преходящее представление» («Берлинер Тагеблатт»);

«Легче написать гимн о «Броненосце «Потемкине», чем критику» («Ди Вельт ам Абенд»).

Журнал «Синематографи Франсез» в декабре 1926 года писал о «Броненосце «Потемкине»:

«Перед ним должны склоняться все те, кто желает мира всему миру, ибо фильм является проповедью всеобщего братства...» «Патетическая взволнованность большинства сцен, значимость отдельных кусков, лица, целые кадры... а самое главное — потрясающая работа статистов — все это делает фильм самым прекрасным, правдивым и самым человечным из всех картин мира. Фильм, в котором нет любовной интриги, весь насквозь проникнут любовью к человечеству». По мнению журнала, фильм следует причислить к «величайшим созданиям реалистического искусства» .

С небывалым успехом «Потемкин» демонстрировался и в Америке. В одном из Нью-Йоркских кинотеатров того времени фильм в течение шестнадцати недель не сходил с экрана.

Американская киногазета «Фильм Дейли» 1 сентября 1926 года посвятила «Потемкину» передовую, в которой, в частности, говорилось:

«Режиссер «Потемкина» — молодой человек, ему двадцать семь лет. Его имя — С. М. Эйзенштейн. Запомните его хорошенько. Артист по призванию, этот русский знает, как надо делать кинокартины... Режиссерская мощь Эйзенштейна, которая уже доказана, велика».

Немецкий киноплакат

Спустя два года после выпуска этот фильм демонстрировался в тридцати восьми странах.

В 1950 году «Броненосец «Потемкин» отправился в свое новое триумфальное плавание по экранам мира уже в озвученном виде и снова встретил восторженный прием:

«Кланяешься и благодаришь, смотришь и наслаждаешься. И аплодируешь до боли в ладонях, этой, быть может, самой красочной странице истории кино», — писал шведский журнал «Биографагарен» в 1952 году.

Французская газета «Юманите» в номере от 23 февраля 1954 года писала:

«Какой замечательный, всегда молодой и всегда волнующий фильм!.. Это шедевр потому, что он принадлежит народу, потому, что он является первым и незабываемым примером нового искусства, развитие которого стало возможным благодаря освобождению рабочего класса...»

Французская газета «Аллоброж» (г. Гренобль) в апреле 1954 года опубликовала на своих страницах отзывы ряда крупнейших прогрессивных деятелей Франции о «Броненосце». Вот некоторые из отзывов:

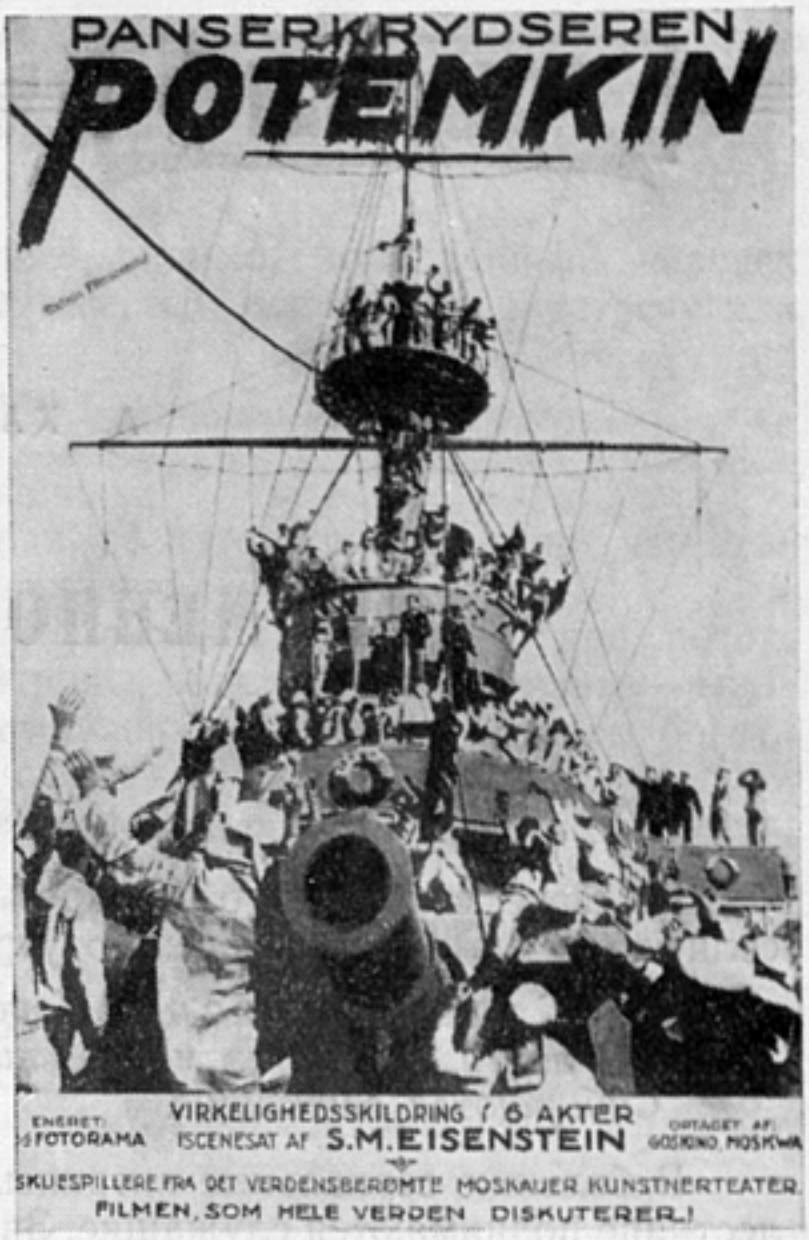
«Броненосец «Потемкин» принес нам нечто абсолютно новое, зрелище движения масс одновременно и реалистичное, и лирическое, и эпическое» (Александр Арну).

«С «Броненосца «Потемкина» берет начало все то, что нам показало с тех пор советское кино. Этот фильм создал наконец революционное искусство, одновременно и в масштабе всего народа и в масштабе отдельной личности» (Леон Муссинак).

«Именно тогда разорвалась бомба с «Броненосца «Потемкина». Я помню этот вечер «Друзей Спартака» так ясно, как будто это было вчера. Восстание матросов, казачья атака, процессия жителей Одессы перед останками моряка произвели на меня и на моих соседей по кинозалу неизгладимое впечатление. В этот вечер мне казалось (очевидно, не совсем справедливо), что до этого необыкновенного фильма кино вовсе не существовало. В действительности же мы впервые обнаружили широкие возможности кино в деле социального воспитания и в то же время открыли еще нечто совсем новое: фильм без звезд экрана, фильм масс» (Фернан Гренье).

В связи с возобновлением в США демонстрации «Потемкина» газета «Дейли Уоркер» 4 февраля 1955 года писала:

Американский киноплакат



Голландский киноплакат

«Это напоминает о том огромном влиянии, которое оказал замечательный фильм Эйзенштейна на киноискусство и литературу всего мира со времени его появления, тридцать лет тому назад... Трудно определить, насколько обязаны кинодеятели Голливуда — Льюис Майлстоун, Дуглас Фербенкс, Джон Форд, Фрэнк Капра, Генри Кинг и другие — этому фильму Эйзенштейна...»

Английская газета «Оксфорд Мейл» в феврале 1955 года отметила:

«Фильм «Броненосец «Потемкин» производит колоссальное впечатление, а музыка усиливает его драматизм».

В скандинавских странах фильм Эйзенштейна прокатывался так же успешно. Вот что, например, писала о нем норвежская газета «Дагнинген», 17 марта 1955 года:

«Съемки, монтаж и массовые сцены могут даже сегодня являться образцом для любого из кинофильмов».

По сообщениям, поступающим из-за границы, «Броненосец «Потемкин» и в настоящее время продолжает завоевывать себе все новых и новых друзей.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

А. КАПЛЕР

КАМЕННОЕ СЕРДЦЕ

На фоне мелодичного боя кремлевских курантов возникают кадры солнечного зимнего московского утра.

Голос диктора: Дорогие товарищи зрители, мы просим вас зайти в один из московских универмагов. Сейчас раннее утро. Собираются служащие.

В большие зеркальные витрины льется солнечный свет. По широкой лестнице поднимаются служащие. Звенят молодые голоса, слышится смех, постукивают каблучки по мраморным ступеням. Большинство служащих универмага — девушки.

Шумный поток поднимается по лестнице, растекается по этажам.

Герои нашей картины — пока еще капельки этой реки. Они движутся со всеми вместе, перекликаясь, смеясь, торопясь к своим местам. Девушки в шелковых халатах с вышитой на нагрудном кармашке маркой магазина.

...Вот идет Юленька Петрова. Как видите, это хорошенькая девушка. К сожалению, она об этом уже знает. Вот догоняет ее Слава Сидоркин — комсорг секции готового платья.

Слава взбегает по лестнице, прыгая через ступеньку, но, поровнявшись с Юленькой, дальше идет уже в нормальном темпе, рядом с ней.

...Слава не только работает, но и учится в заочном торговом техникуме. Казалось бы, достаточная нагрузка — работа, учеба и обязанности комсорга. Но ко всему этому прибавилось еще одно занятие...

Мы не слышим, о чем говорят Юля и Слава. Но заметно, что Слава на чем-то настаивает, а Юленька улыбается, хитро поглядывая на него.

...Дело в том, что Слава Сидоркин решил перевоспитать Юленьку Петрову. Вообще говоря, ничего нет дурного в том, что комсомолка любит хорошо одеваться, но у Петровой этому все подчинено. По мнению Славы, она может просто погибнуть, если ее во-время не поправить. Теперь, товарищи, обратите внимание на эту даму с записной книжкой... Вера Ивановна Бричкина заведует справочным бюро универмага...

Поднимается по лестнице Вера Ивановна. Она одета сверхмодно. Прическа — чудо парикмахерской техники.

Вера Ивановна утверждает, что ей двадцать девять лет. Но когда возникает вопрос о ее рабочем стаже, она не уступает ни одного дня: она заявляет, что работает в магазине двадцать шесть лет, вот и считайте, как хотите.

По лестнице поднимается крупный, видимо, добродушный человек лет тридцати пяти. Его приветствуют все, кто попадается навстречу или обгоняет его.

— Здравствуйте, Михаил Иванович!

— Михаилу Ивановичу привет!

— Доброе утро, Михаил Иванович!

По тому, как улыбаются ему люди, по интонациям их ясно, что этот человек завоевал общую любовь и уважение.

Взлетают лифты, растекается по этажам шумный людской поток. Продавцы открывают сверкающие витрины, раскладывают товары — миллионные богатства: меха, шелка, драгоценности, сукна,— все, чем богата страна, все, что производит она для своих граждан.

Михаил Иванович Крылов снимает пломбы в секции готового платья, которой заведует.

Вместе со старшим продавцом Мартыном Ивановичем Мазченко он пересчитывает висящие на вешалках костюмы и пальто.

Мартын Иванович Мазченко — старейший работник магазина. Он считается лучшим, передовым продавцом. На собраниях молодым продавцам постоянно твердят, чтобы они брали пример с Мартына Ивановича...

Маленький, с редкой, седенькой бородкой, будто только что сошедший с иконы святой человечек, Мартын Иванович заканчивает подсчет товара и направляется к прилавку принимать принесенные из гладилки костюмы. Мартын Иванович движется с достоинством. Движения он делает только самые необходимые.

Но Мартын Иванович — личность замечательная и в других отношениях. Немного позже мы расскажем о нем любопытную историю...

К Крылову подходит заведующая справочным бюро Вера Ивановна Бричкина. Она задает Крылову самые что ни на есть прозаические вопросы, записывает в блокнот обыкновенные, деловые цифры, но за каждым сказанным ею словом, за каждым брошенным на Михаила Ивановича взглядом — какое скрытое значение!

Бричкина. Михаил Иванович, я к вам за сведениями...

Крылов. Пожалуйста. Записывайте: пальто демисезонные, драп-велюр и ратин...

Бричкина. Размеры?

Какой взмах ресниц при этом!

Крылов. Сорок четвертый, сорок шестой, пятидесятый, пятьдесят второй и четвертый.

Бричкина. Костюмы?

Крылов. Метро и шевиот. Кажется, все?

Бричкина. Деловое все. Я еще хотела спросить вас, как вам понравилась новая Кармен?

Крылов. Откуда вы знаете, что я вчера был в филиале?

Бричкина. Если человек тебе духовно близок, стараешься все узнать о нем. Вот я, например, знаю, что вы хотели пойти на румынский концерт. Верно?

При этом следует уже такой взмах накрашенных ресниц, что даже самый безнадежный тупица не мог бы усомниться в его значении.

К р ы л о в. Верно. Только не достал билета.

Б р и ч к и н а. Видите, что значит родство душ. Вот. Возьмите.

К р ы л о в. Что это?

Б р и ч к и н а. Берите, берите, у меня лишний.

К р ы л о в. Не знаю, право, это как-то неудобно...

Б р и ч к и н а. Неудобно? Почему? Вы, надеюсь, ничего не имеете против того, что мы будем сидеть с вами рядом?

К р ы л о в. Нет, ничего... То есть, простите, я хотел сказать, что буду даже очень рад...

Б р и ч к и н а. Значит, до выходного...

И снова сногсшибательный взгляд. Но на этот раз стрела пролетает мимо цели, так как Крылова окликают.

К прилавку подкатили тележку, на которой установлены металлические вешалки. На вешалках висят костюмы.

М а з ч е н к о *(взглянув на накладную)*. Снова те же.

К р ы л о в. А вы снова верните.

— Позвольте, — обращается к Крылову работник склада, который привез костюмы, — что же это такое? То — туда, то — сюда, то — опять туда...

К р ы л о в *(трогает висящие на плечиках костюмы)*. Они самые. Вези, брат, вези...

— Доброе утро, Михаил,— говорит Юркин, заведующий посудной секцией. Он горячо пожимает руку Крылову.— Слыхал-слыхал, как ты снова «Заре» удружил. Это они и есть? Сколько же ты им отбраковал?

К р ы л о в. Тридцать.

Ю р к и н. Ох, Михаил, они тебе спасибо не скажут.

К р ы л о в. Что же делать, попробую прожить без их благодарности.

Раздается телефонный звонок. Затем чей-то голос:

— Михаил Иванович! Вызывают в дирекцию!

Ю р к и н. Ну вот и началось. Сейчас из тебя будут делать шашлык.

К р ы л о в. Ничего, у меня мясо жесткое, не понравится. Мартын Иванович, я ухожу.

Мазченко становится вместо Крылова на контроль. Стрелки приближаются к восьми, скоро впустят покупателей. В секции все готово к их приему. У продавцов остается еще несколько свободных минут.

Слава Сидоркин ведет с Юленькой высокоидейный разговор.

С л а в а. ...Значит, что нужно для получения прибавочной стоимости? Какой нужен товар?

Ю л я. Как это — какой? Разный. Кожа там или мануфактура.

С л а в а *(очень терпеливо)*. Юля, мы же это проходили. Нужен товар, обладающий свойством... Ну, каким свойством?

Ю л я *(незаметно зевнула)*. Каким? Я не помню.

С л а в а. Обладающий свойством создания стоимости. Понимаешь?

Ю л я. Конечно, понимаю.

С л а в а. Какой же это товар? *(Подсказывает.)* Ну, ра-бо...

Юля смотрится в зеркальце, не отвечает.

С л а в а. Ра-бо-чая си-ла...

Ю л я. Конечно, рабочая сила.

С л а в а. ...человека. Рабочая сила человека.

Ю л я. Рабочая сила человека. Странно, что ж я сама не знаю?

С л а в а *(взвихривает пятерней волосы, говорит увлеченно)*. Ты понимаешь, это же было громадное открытие Маркса. Если формулой товарного обращения было *(пишет на бумаге)* «Т-Д-Т» — товар-деньги-товар,

то формулой капитала уже стало «Д-Т-Д», то есть покупка товара для продажи с прибылью... Маркс называет прибавочной стоимостью...

Ю л я *(задумчиво)*. Слава, как ты думаешь, пойдет мне длинное платье?

С л а в а *(сраженный неожиданностью, замолкает, потом угрюмо говорит)*. Пойдет, конечно. Почему не пойти?

Раздается громкий, резкий звонок. Раскрываются двери универмага, и торговые залы заполняются покупателями.

Звонок, послуживший сигналом к открытию магазина, является первой нотой симфонии, которая состоит из музыкально собранных шумов большого универмага. Выстукиваются чеки, завывают кассовые аппараты. Звонят велосипедные звонки под пальцами юных покупателей. Трещат материалы, разрываемые ловкими руками продавцов. Врывается вдруг фраза романса — кто-то покупает патефон. Бьют вразнобой стенные часы, трещат будильники. Потом в это сплетение шумов входит тонкий красивый мелодичный звон — продавщица посудного отдела ударила карандашом по хрустальному бокалу — нота как бы повисает на мгновение в воздухе, и снова трещат кассы, щелкают счеты, крикнула «мама» большая белокурая кукла, мощно зарычал заведенный мотоцикл, и снова завертелись, закружились шумы и звоны, образуя единую звуковую ткань.

Перед нами развертывается жизнь универмага. Мы видим сотни людей, входящих в его вращающиеся зеркальные двери, и встречный поток выходящих с покупками в руках взрослых и маленьких граждан. Мы видим молодых девушек, примеряющих новые платья, и пожилого ученого, пробующего маленькую пишущую машинку; колхозницу, покупающую себе и подругам целую кучу разных материй, и папу с мамой, которые приобретают для дочки пианино,— они с восторгом смотрят на то, как дочь виртуозно играет, пробуя инструмент, и переводят взгляд на окружающих, как бы приглашая разделить их восхищение. Тысячи людей — тысячи индивидуальностей. Есть покупатели деловитые, придирчивые, веселые, озабоченные, угрюмые, меланхоличные, шумные и тихие, молодые и старые...

Крылов входит в кабинет директора.

Директор — товарищ Ефимов — продолжает разговор по телефону.

Е ф и м о в. Да, да, я слушаю. Кто говорит?

Г о л о с в т р у б к е. Степанян из Горторготдела.

Е ф и м о в. Слушаю вас, товарищ Степанян... *(Крылову.)* Присаживайтесь. Курите.

Г о л о с в т р у б к е. Вам, кажется, нужны продавцы? Так вот, я направляю товарища Божко. Думаю, кандидатура подходящая...

Е ф и м о в. Мне уже про этого Божко сегодня человек десять звонили: из «Вечерней Москвы» звонили, из ЦК союза звонили. Я уже отвечал: пусть приходит. Нам сейчас люди нужны.

Г о л о с в т р у б к е. Так я направляю...

Е ф и м о в. Направляйте, направляйте. *(Вешает трубку, Крылову.)* С ума все сошли с этим Божко.

К р ы л о в. Божко... Божко... Сосед у меня Божко...

Е ф и м о в. Я вас вызвал, Михаил Иванович, вот по какому поводу...

Голос директора становится совсем ласковым. Ефимов пересаживается со своего директорского места за столом в кресло, которое стоит рядом с Крыловым.

Е ф и м о в *(почти заискивающе)*. Голубчик, Михаил Иванович, я хочу с вами поговорить по-товарищески. Зачем вы, право, затеяли эту драку?

Михаил Иванович делает вид, что не понимает, о чем речь.

Крылов. Драку?.. Какую драку вы имеете в виду, товарищ директор?

Ефимов. Ну вот сразу «товарищ директор, товарищ директор». Я ведь вам сказал, что хочу поговорить по-дружески. Нехорошо у вас получается, Михаил Иванович, с «Зарей». Ведущее предприятие...

Крылов. Костюмы, Сергей Антонович, у них не ведущие.

Ефимов. «Костюмы, костюмы»... Дайте мне индивидуальный костюм от самого лучшего портного, я в нем тоже найду дефекты. Надо все-таки быть более гибким, Михаил Иванович. Ну что вы там за брак нашли? Небось ерунда какая-нибудь? Костюмы бы раскупили, носили и никому бы в голову не пришло, что в них есть какие-то мелкие дефекты. Да при нашем спросе на товар их бы в один день продали.

Крылов. Даже в одно утро.

Ефимов. Ну вот, видите. В одно утро. А вы сразу акты, санкции, претензии, рекламации.

Раздается телефонный звонок.

Ефимов. Слушаю. Я... Да.

Голос в трубке. Как у тебя там обстоит дело с кадрами? Молодежь нужна? Значит, направляю. Запиши фамилию Божко. Божко. Борис, Ольга, Женя...

Ефимов *(вешает трубку, звонит. Входит секретарша)*. Ради бога, не соединяйте меня больше. С ума все сошли с этим Божко. И когда он придет...

Звонок телефона. Ефимов машинально снимает трубку.

Ефимов. Что? Подходящий человек? Наверное, Божко?

Голос в трубке *(удивленно)*. Откуда вы знаете? Да, да, именно Божко. Это прекрасная кандидатура.

Ефимов *(вешает трубку)*. И когда придет этот Божко, гоните его отсюда в три шеи. *(Телефон звонит, директор уже не снимает трубку.)* Так вот, Михаил Иванович. Нужно понять, что и мы от поставщиков во многом зависим. Наконец, я просто прошу вас: можете вы для меня лично что-нибудь сделать?

Крылов. Для вас лично — что угодно.

Ефимов. Ну и прекрасно. Заберите тогда со склада эти злосчастные тридцать костюмов.

Крылов. Вот, пожалуй, что угодно, кроме этого. Просите что-нибудь другое.

Ефимов. Вы что, смеетесь надо мной? «Что-нибудь другое»... Нет, я вижу, с вами не договоришься. У вас никакой гибкости. Ну что ж, идите, советую на досуге подумать.

Крылов. Я и сейчас думаю.

Ефимов. «Думаю, думаю», а о чем вы думаете?

Крылов. Вы, товарищ директор, требуете от меня гибкости, а партия требует, чтобы я ни в чем не уступал, чтобы у меня было каменное сердце, когда речь идет о защите интересов покупателя. Вот я и думаю: совмещаются эти два требования или не совмещаются?

Ефимов. Ну и как?

Крылов. Не совмещаются, товарищ Ефимов, никак не совмещаются. Разрешите быть свободным?

Ефимов *(ворчит)*. «Не совмещаются, не совмещаются»... Посадить бы тебя на мое место, что бы ты запел?.. Гм... каменное сердце...

Крылов доходит до двери, но в то мгновение, когда он берется за ручку, в дверь сильно стучат, и она распахивается.

Крылов не успевает отодвинуться и получает крепкий удар дверью по лбу. Он хватается рукой за ушибленное место.

А н д р е е в а *(входя)*. Извините, я, кажется, вас ударила?

К р ы л о в. Кажется, да.

Андреева, которая входила в кабинет с агрессивными намерениями, остановилась. Эта неловкость и задержка на пути сбили ее со взятого курса.

А н д р е е в а. Надо, говорят, приложить холодное...

К р ы л о в. ...и не так энергично открывать дверь.

Вместе с Андреевой в кабинет вошел высокий и худой человек с портфелем в руках. Человек этот так высок, что держится в полусогнутом состоянии, будто его, как складной метр, раскрыли, но не до конца.

Крылов хочет выйти, но Ефимов останавливает его.

Е ф и м о в. Нет, вы теперь не уходите, товарищ Крылов.

А н д р е е в а *(со внезапно вспыхнувшей и нескрываемой ненавистью разглядывает Михаила Ивановича)*. Ах, это и есть товарищ Крылов.

Держась за лоб и одним глазом глядя на посетительницу, Крылов возвращается к директорскому столу.

Е ф и м о в. Познакомьтесь — Андреева, директор фабрики «Заря». Мы как раз перед вашим приходом беседовали тут.

А н д р е е в а. Давайте только сразу договоримся: друг друга не агитировать. Все мы коммунисты, для всех нас одинаково обязательны партийные директивы, так сказать, все за советскую власть. В чем же дело? Что происходит?

У нее глубокий, красивый голос. Она говорит властно, уверенно, мужественно. Чувствуется, что эта женщина давно привыкла распоряжаться, привыкла к тому, что ей повинуются, привыкла выступать на больших собраниях. Андреевой лет тридцать, а может быть, и несколько больше. Лицо умное, замкнутое. На ней коричневый костюм строгого покроя, полуботинки на невысоком каблуке. Но, несмотря на манеру держаться подчеркнуто деловую, на одежду — тоже подчеркнуто деловую, Андреева очень женственна.

Все усаживаются.

А н д р е е в а. Товарищ Уткин, дайте рекламации.

Товарищ Уткин вынимает из своего портфеля, набитого до отказа бумагами, папку и, раскрыв, подает Андреевой.

Она перелистывает страницы.

А н д р е е в а. Мы получили от вашего универмага пятнадцать рекламаций. От других магазинов ни одной. В чем же дело? Что же у вас тут, товарищи, другие критерии? Мне сообщили — вы снова бракуете тридцать костюмов из последней партии.

Е ф и м о в *(покосившись на Михаила Ивановича)*. Вот товарищ Крылов вернул на склад...

А н д р е е в а *(резко поворачивается к Крылову)*. Кстати, товарищ Крылов, скоро ли прекратится поток клеветы, которой под вашим художественным руководством непрерывно обливают «Зарю»?

Она протягивает руку, Уткин складывается вдвое и вынимает из портфеля новую папку. Андреева быстрым, резким движением берет ее, раскрывает.

А н д р е е в а. Вот. Началось это с вашей статьи в «Московской правде», пожалуйста — «Выше качество одежды». Вы высказали свое мнение, по-моему, дельно, до известной степени даже справедливо. Но дальше пошло нечто фантастическое. Появилась заметка в «Комсомольской правде», подписанная — Сидоров. Кто такой Сидоров? Продавец вашего отдела. Затем в «Вечерке» — Зубчиков. Кто такой Зубчиков? Продавец вашего отдела. В «Крокодиле» — Сидоркин. В «Труде», в «Советской культуре»...— и все ваши работники. Посыпались запросы из ре-

дакций, расследования, фабрику непрерывно лихорадит. Я прошу объяснить мне...

К р ы л о в *(очень спокойно)*. Что ж тут объяснять, товарищ Андреева? Мы боремся за повышение качества продукции. Используем все законные возможности. Я делаю то, что обязан делать, и против вас ничего не имею.

А н д р е е в а. И на том спасибо. Скажите, вы действительно считаете нашу продукцию такой ужасной, что нужно поднимать на ноги всю советскую общественность?

К р ы л о в *(так же спокойно)*. Мы так вопрос никогда не ставили. «Заря» неплохо работает. Но когда попадаются вещи с дефектами... Вот у вас вкус, видимо, неплохой. На вас прекрасно сшитый костюм... хотя это, кажется, не вашей фабрики.

Крылов наклоняется, рассматривает жакет Андреевой. Она резко отстраняется.

А н д р е е в а. Вы понимаете, что мы изготовляем массовую продукцию?

К р ы л о в. Но каждый ваш массовый костюм для покупателя становится глубоко индивидуальным.

А н д р е е в а. Хорошо, прекратим бесплодный спор. Товарищ Ефимов, передавайте дело сразу в арбитраж. К соглашению мы все равно не придем.

Е ф и м о в. Анна Андреевна...

А н д р е е в а. Дело зашло слишком далеко. Пусть нас рассудят.

Андреева поднимается. Пожимает руку Ефимову и после мгновенного колебания — Крылову.

К р ы л о в *(улыбаясь)*. Жалеете, наверное, что недостаточно сильно раскрыли дверь.

А н д р е е в а. Ваша шутка неуместна.

Она выдергивает руку и, сверкнув глазами, уходит.

Уткин — за ней, так и не проронив ни единого слова.

К р ы л о в. Сердитая женщина.

Е ф и м о в. Подождите, что еще будет. Вы ее не знаете.

Крылов выходит. В дверях он сталкивается с секретаршей. У нее совершенно растерянный вид.

Е ф и м о в *(секретарше)*. Что случилось?

С е к р е т а р ш а. Вас там спрашивают...

Е ф и м о в. Не понимаю, что же вас так удивляет? Разве меня первый раз в жизни спрашивают? Кто это там?

С е к р е т а р ш а *(так же растерянно)*. Товарищ Божко...

Е ф и м о в. Я же вам сказал — гнать его отсюда... *(Посмотрел с удивлением на секретаршу.)* Ну ладно, пусть войдет.

А в этой время в секретарской комнате Крылов разговаривает с необычайно красивой девушкой — Соней Божко, дочерью своего соседа по квартире.

К р ы л о в. Так это, оказывается, ты поступаешь к нам?

С о н я. Я.

К р ы л о в. Из-за тебя тут просто паника. Директору целый день отовсюду звонят.

С о н я. Честное слово, Михаил Иванович, я не виновата, я никого не просила. Просто вчера на катке сказала, что сегодня иду сюда оформляться.

К р ы л о в. А как же с твоим техникумом?

С о н я. Перейду на заочный.

Когда открылась дверь и Соня Божко вошла в кабинет директора, товарищ Ефимов сразу все понял. Понял, почему были звонки, почему так странно вела себя секретарша. Никогда — ни в жизни, ни в кино, ни на сцене — не видел директор такой красивой девушки.

Ефимов *(мычит)*. Гм... гм... значит, это вы и есть Божко?

Соня *(застенчиво улыбаясь)*. Да, я...

Ефимов. Гм... гм... *(Снимает трубку, набирает номер.)* Товарищ Хрыпов? Вот что, товарищ Хрыпов, к тебе сейчас зайдет товарищ гм... товарищ... Божко. Запиши. Борис, Ольга, Женя... Да, Божко. Да, оформить. Да... кандидатура подходящая...

Крылов возвращается к себе. Две очереди выстроились у прилавка секции готового платья.

Продавцы впускают и выпускают из примерочных кабин покупателей.

При появлении Крылова взгляды всех продавцов обращаются к нему.

Мазченко *(выписывая чек)*. Что, сильный был бой?

Крылов. Да, кое-что было. Познакомился с директором «Зари», с Андреевой. *(Поглаживает ушибленное место.)*

Слава. Мы ей, наверное, здорово нервы попортили?

Крылов. Как будто есть немного. Во всяком случае, настроена по-боевому.

Слава. Ничего. Наше дело правое. Проходите, товарищ...

Слава проводит за прилавок очередных покупателей. Это девушка и юноша. Их взгляды, когда они обращаются друг к другу, выражают безграничное обожание, совершенно независимо от произносимого текста. Они оба тоненькие, молодые, похожие один на другого.

Покупается костюм для «него».

Слава. Что вы желаете?

Она. Костюм.

Он. Не очень дорогой.

Она. Да, не очень дорогой, но какой-нибудь все-таки получше...

Слава. Рублей за девятьсот?

«Он» и «она» переглянулись, молчат.

Слава. На девятьсот двадцать есть из синего бостона.

Пауза.

Она. А рублей за семьсот нет у вас?

Он *(тихо)*. Ну что ты говоришь, как мы можем...

Она *(так же тихо)*. Молчи. Я не могу себе простить, что мы тогда продали твой костюм.

Он. Какие глупости. Вот же покупаем другой.

Она *(Славе)*. Этот в серую полосочку сколько стоит?

Слава. Тысячу четыреста.

Она *(разочарованно)*. Тысячу четыреста... А этот?

Слава. Этот? Сейчас посмотрю. Восемьсот.

Она. Восемьсот? Покажите, пожалуйста.

Он *(тихо)*. Ну что ты делаешь?..

Она *(шепотом)*. Ничего. Считай: моя стипендия четыреста, твоя стипендия триста пятьдесят, у меня еще есть сто, папа дал двести.

Он. Ну что ты говоришь... Как мы можем остаться совсем без денег?..

Она. Не умрем, вывернемся. *(Славе громко.)* Дайте, пожалуйста.

Он. Ты с ума сошла!

Она. Не спорь со мной. *(Славе.)* Снимите его.

Слава *(снимает костюм)*. Заходите в примерочную.

«Он» с убитым видом входит в примерочную. «Она» быстрыми движениями тонких пальцев пересчитывает деньги.

С л а в а. Знаете что, товарищи, подождите минутку, я вам покажу еще один.

Слава поспешно просматривает висящие на вешалках костюмы в одном, другом, третьем ряду.

С л а в а. Сергей, ты не видел, где артикул сто первый, по четыреста восемьдесят...

Продавец отрицательно мотнул головой.

М а з ч е н к о. Их, милый, всего двадцать штук было.

Слава все-таки упорно продолжает искать дальше.

С л а в а. Товарищ Петрова! Коричневые костюмы сто первый артикул не видела где?

Ю л я. Нету. Я точно тебе говорю — можешь не искать.

К р ы л о в. Что вы, Сидоркин?

С л а в а. У нас были коричневые костюмы сто первый артикул по четыреста восемьдесят.

К р ы л о в. Распроданы.

С л а в а. Михаил Иванович, а может быть, где-нибудь остался. Я еще поищу. Очень надо.

К р ы л о в. Большой размер?

С л а в а. Сорок шестой.

К р ы л о в. Сорок шестой... попробуйте позвонить в гладилку, кажется, там есть.

...И вот Слава Сидоркин приносит в примерочную, где ждут «он» и «она», костюм.

О н а. Какая прелесть! *(С опаской.)* А сколько он стоит?

С л а в а *(торжествующе, как фокусник, поражающий зрителей).* Четыреста восемьдесят!

О н. Четыреста восемьдесят?! Не может быть!

С л а в а. И материал ноский. Очень хороший материал.

О н а. Юра, скорей примеряй. *(Выходит из кабины, говорит через портьеру.)* А вдруг он не подойдет по размеру, господи, как я волнуюсь.

С л а в а. Не беспокойтесь. Размер ваш. *(Открывает портьеру.)* Пожалуйста.

«Он» стоит в новом костюме перед зеркалом. Слава делает какие-то неуловимые движения, поправляет плечи пиджака, одергивает полу и отходит, чтобы «она» могла посмотреть.

О н а *(всплескивает руками)*. Потрясающе! Да это на тебя шито. Ни за что не дам его носить каждый день.

О н. А главное — дешево.

О н а. И материал ноский.

О н. Очень приличный материал.

О н а *(Славе)*. Выпишите, пожалуйста. Спасибо. Юрка, ты переодевайся, а я побежала платить.

К Крылову обращается высокая важная дама.

В а ж н а я д а м а. Товарищ заведующий, у меня к вам дело.

К р ы л о в. Слушаю.

В а ж н а я д а м а *(тихо)*. Я прошу устроить мне цигейковую шубку...

К р ы л о в. Позвольте...

В а ж н а я д а м а *(так же тихо)*. Я жена Ивана Сергеевича...

К р ы л о в *(наивно)*. У вас от него письменное распоряжение?

В а ж н а я д а м а. Что вы! Если б он узнал, что я пользуюсь его авторитетом...

К р ы л о в. Вот видите... Как же я смею нарушать директивы вашего мужа... Простите, ничем не могу помочь.

Из-за прилавка выходит высокий старик. Он чем-то возмущен.

— Только болтать умеете... «Обслуживание», «обслуживание»... Дайте жалобную книгу!

Продавщица. Не кричите, гражданин, вы не дома!

Крылов. В чем дело? Почему вы шумите, товарищ? Клава, что случилось?

Продавщица. Он сам не знает, чего хочет. Ну где я ему возьму пятьдесят шестой размер?

Крылов. Клава, что за тон!

Продавщица *(неохотно)*. Извините.

Старик. Три месяца хожу. Называется забота о населении. Что ж у вас население только сорок восьмого размера? А я вот вырос поболее, значит, уже не население? Черт знает что с этой торговлей делается. Нога, например, у меня большая — сорок седьмой номер — извините, родился — не рассчитал...

Крылов. Вот что, товарищ, зайдите на минутку.

Ворча, старик проходит снова за прилавок.

Крылов. Садитесь, пожалуйста.

Старик. Сесть сяду. Только мне ваше вежливое обращение не требуется. Я пришел костюм покупать.

Крылов *(берет карандаш и бумагу)*. Дайте мне ваш адрес. Будет вам костюм. Где вы живете?

Старик. Так это, может, через год будет... Ну записывайте, что ли... Кривоколенный, два, квартира пятая.

Крылов. Фамилия?

Старик. Куропаткин Клим Петрович.

Крылов. Какой бы вы хотели костюм, из какого материала?

Старик. Я, товарищ, названий не знаю. Мне бы хороший.

Крылов. Темный?

Старик. Обязательно темный, стариковский, и безо всяких полосочек или там, может быть, рисуночков. И чтобы подороже. Тысячи на полторы. Сын прислал деньги, пишет: папаша, купите себе от меня костюм, только самый дорогой.

Крылов. Хорошо, товарищ Куропаткин, постараемся вам помочь.

Старик несколько оттаял.

Старик. Только вот что, товарищ, не знаю, как вас — директор или заведующий,— вы, может быть, думаете, что я какой-нибудь академик...

Крылов. Нет-нет. Я так вовсе не думаю.

Старик. Или там какой-нибудь генерал или адмирал...

Крылов. Нас это совсем не касается.

Старик. А вот не касается *(он повышает голос)*, так вы все-таки знайте: я обыкновенный счетовод. Счетовод Куропаткин, и никаких званий не имею.

Крылов. Видите ли, товарищ Куропаткин, для нас существует одно единственное звание и очень почетное: покупатель. Постараемся вам помочь. До свидания.

К очереди, стоящей у секции готового платья, с чемоданчиком в руке подходит гражданин, в котором можно с первого взгляда безошибочно узнать — командировочный.

Он безнадежно смотрит на очередь — куда там! В такой очереди простоишь до вечера и уйдешь ни с чем.

Огорченный гражданин отходит. И тотчас возле него возникает фигура.

Фигура. Вы случайно не пальто хотели купить?

Командировочный. Мало ли что хотел...

Ф и г у р а. Если желаете, могу уступить чек... *(Вздохнув.)* Денег не хватило.

К о м а н д и р о в о ч н ы й. Вот здорово! Вы меня выручили!

Ф и г у р а. Пожалуйста, не так громко... Видите ли, я сам купил чек у спекулянта...

К о м а н д и р о в о ч н ы й *(шепотом)*. Ну и пускай у спекулянта. Бог с ним. Сколько дали?

Ф и г у р а. Двести.

К о м а н д и р о в о ч н ы й. Пожалуйста, какой разговор.

Ф и г у р а. Куда ни пойдешь, всюду эти спекулянты. Просто возмутительно.

К о м а н д и р о в о ч н ы й. Да черт их знает, откуда только они берутся.

Подходят к кассе. Командировочный дает деньги, фигура платит и получает на контроле пальто, упакованное в аккуратный сверток.

Командировочный уже протянул руку за своим пальто, но вдруг его останавливает какой-то человек в очках.

— Вы что это,— говорит он фигуре,— чеками спекулируете?

Ф и г у р а. Кто? Я?

— Да, вы. Товарищ лейтенант, — человек в очках обращается к лейтенанту милиции, который остановился послушать, что тут происходит,— вы бы навели порядок.

В очереди находится знаток знаков различия, который, взглянув на лейтенанта, недовольно бормочет:

— Какая это милиция, это же ОРУД.

Фигура, продавшая чек, пытается незаметно улизнуть.

Ж е н щ и н а. Стойте, стойте! Задержите его! Что же вы смотрите?

В очереди стоит человек в бараньей шапке, у него большие черные, как сливы, глаза и горбатый нос. Этот человек вдруг выскакивает из очереди, подбегает и хватает фигуру за грудь. Черные сливы наливаются яростью, мечут молнии.

— Никуда не пойдешь. Сейчас посмотрим твою политическую документацию.

Фигура, стараясь сделать это незаметно, комкает и выбрасывает из кармана чеки.

Ж е н щ и н а *(заметила, поднимает)*. Вот, пожалуйста, все налицо. Три чека на три пальто. Мы тут стоим по очередям, а спекулянты вон что вытворяют.

Л е й т е н а н т *(берет у женщины чеки)*. Пойдемте вы и вы со мной *(он указывает на человека в очках и женщину)*, а этих граждан пока не отпускайте...

К а в к а з е ц. Пожалуйста, не волнуйся. Мы не отпустим. Не может быть разговора.

Лейтенант в сопровождении женщины и человека в очках проходит за прилавок и направляется в кабинет Крылова.

Л е й т е н а н т *(входя)*. Что это у вас тут за лавочка? Я вас спрашиваю, каким образом к спекулянтам попадают чеки? Черт знает, что тут у вас делается.

Крылов при входе лейтенанта сидел за письменным столом, выверяя с работниками склада накладные.

Крылов не сразу отрывается от бумаг, хотя лейтенант и говорит в весьма повышенном тоне.

Но, когда он наконец поднимает голову от накладных, у лейтенанта вдруг делается такое выражение лица, будто он проглотил живую лягушку.

Лейтенант. Товарищ майор... это вы, товарищ майор...

Женщина и человек в очках, уверенные, что их представитель немедленно сотрет в порошок заведующего, неприятно удивлены оборотом дела.

Крылов *(спокойно)*. Это я. Здравствуйте, лейтенант Малюткин. Присаживайтесь.

Малюткин. Благодарю, товарищ майор, вы извините, я не знал, что вы — это вы... Я, видите ли...

Крылов. Ничего, не стесняйтесь, товарищ лейтенант. Вы теперь в милиции?

Малюткин. В ОРУДе. В настоящее время в отпуску. Путевка в кармане, завтра еду...

Крылов. Так что там случилось?

И лейтенант в совершенно уже ином тоне докладывает Крылову о происшедшем.

Вместе с лейтенантом и покупателями Крылов направляется в зал.

— Откуда вы взяли эти чеки? — спрашивает Крылов у фигуры.

— Я протестую, — говорит командировочный, — какое вы имеете право меня задерживать?

— Гляди, он еще протестует! Со спекулянтом спутался, с ним и отвечай, — возмущается женщина.

— Я вас спрашиваю, откуда вы взяли эти чеки? — повторяет Крылов.

— Известно откуда,— говорит одна из покупательниц.— Спекуляция!

— Вместе небось и орудуете, знаем мы этих заведующих! — кричит другая.

— Граждане, так нельзя. Зачем вы бросаетесь оскорблениями? — заступается за Крылова покупатель в очках.

Крылов *(лейтенанту)*. Препроводите, пожалуйста, этих граждан в отделение.

Кавказец *(не отпуская фигуры)*. Пойдем, дорогой, сейчас проверим твою политическую документацию.

Делать нечего. Приходится и командировочному и фигуре пройти за лейтенантом.

Сдав спекулянтов для дальнейшего выяснения, куда полагается, лейтенант Малюткин спускается по служебной лестнице универмага.

На одной из дверей этой служебной лестницы имеется табличка «Отдел кадров». В тот момент, когда проходит лейтенант, дверь отворяется и на лестницу выходит только что оформившаяся в отделе кадров Соня Божко. Лейтенант невольно останавливается.

Соня проскальзывает мимо лейтенанта, несомненно, заметив произведенное ею впечатление, и этажом ниже переходит в торговый зал.

Здесь на Соню сразу же обращают внимание две подвыпившие личности и увязываются за ней.

Первая личность. Гражданка, куда вы торопитесь? Вася, как по-твоему, куда эта девушка спешит?

Вторая личность. По-моему, она нас ищет.

Первая личность. Так мы же — вот они. Смотрите, какие симпатичные ребята. И, главное, оба Васи. Можете себе представить такое совпадение? Сами ходим, удивляемся.

Личности совсем загородили Соне дорогу.

Соня делает попытку обойти их, но Васи снова загораживают путь.

Первая личность. Э, нет... Зачем же вы хотите нас бросить. Мы можем без вас пропасть... Давайте, гражданочка, мы вас проводим. А?

Но вдруг Васи захлопали глазами — что такое?

Девушка уже не одна — ее поддерживает под руку высокий с грустными глазами лейтенант милиции.

Л е й т е н а н т. Позвольте пройти.

Они проходят мимо Вась, которые теперь не только не мешают движению, но, напротив, стараются отодвинуть публику, чтобы парочке было удобно пройти.

П е р в а я л и ч н о с т ь *(глядя им вслед)*. Не люблю связываться с милицией. Пойдем, Вася.

Опасность миновала, и лейтенант отпускает Сонину руку.

Л е й т е н а н т. Вы не сердитесь на меня?

С о н я. Что вы, я вам очень благодарна. До свидания.

Л е й т е н а н т. До свидания... Впрочем, позвольте, я вас провожу донизу. Мало ли... еще кто-нибудь пристанет.

И они идут вместе вниз, выходят на улицу. Здесь Соня протягивает лейтенанту руку.

С о н я. Еще раз — спасибо.

Л е й т е н а н т. Пожалуйста. Не стоит... Вы куда направляетесь? Может быть, позволите, я вас подвезу. У меня вот «Москвич» стоит.

С о н я. Нет, спасибо. Я пешком.

Л е й т е н а н т. Тогда позвольте, я вас пешком провожу, кто знает, что с вами может еще случиться...

С о н я. Что же, я всегда буду с милиционером ходить?

Л е й т е н а н т. А почему бы нет? Вам направо?

Соня смеется, они идут направо.

Комната опергруппы милиции.

За столом оперативный работник — человек в штатском, которому, однако, усердно козыряют милиционеры. Перед столом командировочный и фигура. У двери сержант.

О п е р р а б о т н и к. Что, Хабибулин, снова попались?

Фигура молчит.

О п е р р а б о т н и к. Опять будете притворяться? Мы же знаем, что никакой вы не глухонемой. Ну отвечайте, сколько денег взяли?

Фигура молчит.

О п е р р а б о т н и к. Гражданин, сколько денег вы ему дали?

К о м а н д и р о в о ч н ы й. Что вы, я ничего не давал.

О п е р р а б о т н и к. Значит, это пальто не ваше?

К о м а н д и р о в о ч н ы й *(смущен, понял, что пальто может уплыть)*. Видите ли...

О п е р р а б о т н и к. Ваше или не ваше? Вы ему деньги давали?

К о м а н д и р о в о ч н ы й. Нет.

По физиономии Хабибулина пробегает усмешка: теперь никакая милиция с ним ничего не сделает.

О п е р р а б о т н и к. Если мы его сейчас отпустим вместе с пальто, вы ничего не будете иметь против?

Командировочный колеблется.

О п е р р а б о т н и к. Ну что же вы молчите?

К о м а н д и р о в о ч н ы й *(твердо)*. Нет, я денег не давал.

О п е р р а б о т н и к. Что же вы делаете, товарищ, вы защищаете спекулянта. Ну что ж, придется его отпустить.

С е р ж а н т. Эх, нет у милиции прав! Разве, товарищ капитан, такого можно отпускать?! Я же его сколько раз ловил.

О п е р р а б о т н и к. Что же делать, граждане проявляют несознательность. *(Хабибулину.)* Идите.

Забрав пальто, Хабибулин поспешно выходит.

Однако его ждет неприятный сюрприз — в соседней комнате стоит милиционер.

Милиционер. Потрудитесь подождать немного. Посидите, пожалуйста.

Делать нечего, расстроенный Хабибулин садится на скамейку, которая, видимо, вызывает у него далеко не приятные ассоциации.

Между тем оперработник продолжает в кабинете беседовать с командировочным.

Оперработник. Сколько ни вылавливаем этой гадости, а все еще много ее. Ну, теперь можете сказать, сколько вы ему дали?

Командировочный. Поймите, товарищ, я даже сам рад такому дать. Приехал с Сахалина, денег много, нужно купить то да это... Что мне сунуть ему пару сотен?

Оперработник. Значит, вы дали двести и тысячу на пальто... Всего тысячу двести.

Командировочный. Ну, тысячу двести. Конечно, жаль немного... плакали денежки. Но, поймите, мне неудобно фигурировать в таком деле, я член партии. Это я так, между нами, конечно, рассказал вам.

Оперработник *(сержанту)*. Введите!

Сержант вводит Хабибулина. Командировочный с изумлением смотрит на него.

Оперработник. Ну, гражданин Хабибулин, на этот раз — все. Оформим вас по всем правилам.

Испуганный Хабибулин еще не понимает, что случилось.

Оперработник *(командировочному)*. Значит, пишу. Он вам предложил чек за двести рублей. *(Пишет.)* Вы дали ему всего тысячу двести.

Хабибулин. Как — дал? Он же сказал, что не давал?

Сержант. Вон как глухонемой заговорил!

Оперработник. Вы подтверждаете, что дали тысячу двести рублей?

Командировочный *(неохотно)*. Ну, подтверждаю...

Хабибулин *(схватившись за голову)*. Что вы делаете? Зачем неправду говорите!

Оперработник. Садитесь, Хабибулин, теперь у вас времени много, спешить некуда. *(Пишет протокол.)* Ах, граждане, граждане, не хотите вы помогать своей милиции... Приходится вас обманывать для вашей же пользы...

Вечер. Крылов стучит к соседям.

— Да-да, пожалуйста.

Соседи Михаила Ивановича — семья Божко — сидят за обеденным столом.

— А!.. Михаил Иванович, заходите, заходите, пообедайте с нами.

За столом глава семьи — мастер Божко, его жена Евдокия Петровна и дочери, посаженные по старшинству. Старшая из них — Соня, с которой мы познакомились в универмаге. Самой младшей, первокласснице, семь лет.

Крылов. Спасибо, я поел.

Евдокия Петровна. Ну хоть компоту. Сегодня брала яблоки, ну, знаете, просто не усмотришь, положил-таки, черт, порченые... Пожалуйста... *(Передает блюдце с компотом.)* Это такой народ, продавцы, жулик на жулике...

Божко бросает на жену свирепые взгляды, крякает, толкает ее локтем.

Евдокия Петровна. Ну что ты меня толкаешь? Михаил Иванович не обидится. Он не таковский. А что у них в торговле воров да жуликов пруд пруди, это же факт!

Крылов. Евдокия Петровна, прямо скажем, невысокого мнения о нашем брате.

Божко. Ну что вы ее слушаете?..

Евдокия Петровна. Вот пришлось Соне идти на работу. Семья большая, не хватает нам... Но разве я позволила бы ей поступать в магазин, будь моя воля? Да никогда в жизни! Вот подожди, научат тебя там разный шахер-махер делать.

Разговор прерывается воплями и дракой: вставая из-за стола, поссорились Даша и Маша. Девчонки отчаянно, по-мальчишески, дерутся.

Соня привычно разнимает их. Она вытирает им физиономии и отпускает. Девчонки как ни в чем не бывало идут вместе играть.

Обед окончен.

Евдокия Петровна. Таня, Даша, за уроки. Катя, ты решила задачу? Дай сюда тетрадь. Несчастье с тобой, да и только. А чей это атлас валяется?

Крылов *(Божко)*. Пойдем ко мне, покурим.

Божко. Пошли.

В передней раздается звонок. Божко открывает дверь. За дверью — посыльный с цветами.

Божко. Соня! Тебе! *(Крылову.)* Беда с этой девчонкой. Целый день письма, записки, цветы. Летом под окнами мяукают кавалеры, я одного из огнетушителя успокаивал.

Божко и Крылов прошли в комнату Михаила Ивановича.

На столе телевизор. Книги на полках. Диван, несколько стульев. В углу лыжи, коньки, альпеншток. Несколько фронтовых фотографий на стене.

Божко *(закурил, потрогал книги, полные закладок)*. Трудно, все-таки совмещать с институтом?

Крылов. Со временем туговато. Вот, кстати, Егор Петрович, пойдите сегодня вместо меня на концерт, а? *(Передает билет.)*

Божко. Ого! Двадцать пять рублей!

Крылов. Я вас прошу пойти, вы должны сделать одно дело.

Божко. В зале Чайковского — дело?

Крылов. Вот именно. Рядом с вами будет сидеть такая блондинка, наша сотрудница, Вера Ивановна. Скажите, что я пойти не мог.

Божко. Это вы, выходит, себе того... отвод даете?

Крылов. Я вас по-товарищески прошу, выручите.

Божко. Да уж чего там, видно, вам от этой дамочки хода нет... А почему вы не женитесь, Михаил Иванович? Пора бы заводить семью.

Крылов. Нет уж, спасибо, такой жены, как я хочу, мне не найти, а лишь бы какую-нибудь — мне не надо.

Божко. Какую же вы себе задумали жену, если не секрет?

Крылов. Какой же секрет... Во-первых, она должна быть красивой...

Божко. Ну, это бывает.

Крылов. Во-вторых, умной...

Божко. Вот это уже встречается реже.

Крылов. В-третьих, скромной...

Божко. Гм...

Крылов. В-четвертых, ни на кого, кроме меня, не смотреть...

Божко. Однако, условия...

Крылов. В-пятых, не ревнивая...

Божко. Умереть вам, Михаил Иванович, холостяком. Можете дальше не перечислять.

Крылов. Я шучу, конечно. Просто семейная жизнь не для меня. Вот вы, например, счастливы, а я бы не мог.

Б о ж к о. Вы, наверно, никогда не любили, вам не повезло.

К р ы л о в. Нет, Егор Петрович, именно повезло. В молодости. И так, знаете, повезло, что я теперь на самую лучшую женщину смотрю с опасением.

Б о ж к о. Ну зачем же так?.. Вы не правы. Женщины, они знаете... Нет, нет, не скажите. Да и человек без семьи как-то, извините, не имеет смысла.

— Егор! На минуту, — слышится из-за двери голос.

Б о ж к о. Дуся... гм... я сейчас вернусь.

Уже по голосу жены, по тому, как она его позвала, Егор Петрович почувствовал неладное.

Он входит в спальню. Жена протягивает руку, в которой держит нечто невидимое, и восклицает с отчаянием:

— Что это такое? Ну скажи, что это такое?

На этот вопрос невозможно ответить, так как в руке вроде бы ничего нет.

На кровати лежит пальто Егора Петровича с вывернутыми карманами.

Е в д о к и я П е т р о в н а. Не делай вид, что ты ничего не понимаешь. Я тебя спрашиваю, что это за волос?

Б о ж к о. Дуся, ну как тебе не стыдно? У нас дети.

Е в д о к и я П е т р о в н а. Дети тебе не мешают. *(Начинает плакать.)* Это тебе должно быть стыдно...

Б о ж к о. Дуся, ты же сама знаешь, что ничего нет. Опомнись, мы уже немолодые люди.

Но все, что бы ни говорил муж, Дуся немедленно использует против него же.

Е в д о к и я П е т р о в н а *(сквозь слезы)*. Вот именно, немолодые, так ты бы и постеснялся...

Б о ж к о. Дуся. *(Так же спокойно и, видимо, привычно убеждает ее.)* Через час ты же сама будешь смеяться над этими глупостями, ты же знаешь, Дусенька. Ты передовой человек, Дуся, ты должна быть сознательной... ты же член месткома...

Последний аргумент почему-то производит впечатление.

Дуся всхлипывает тише.

Крылов невольно слышит за стеной голоса своих соседей. Слова сюда не доходят, но урезонивающий бас Божко и упрекающее сопрано его жены и ее плач — достаточно ясная, без слов, иллюстрация семейного счастья.

Божко возвращается, вытирая платком мокрый лоб.

Б о ж к о. Извините, задержался. Так, пустяки, пришлось, знаете, жене помочь по хозяйству.

Но, взглянув на Михаила Ивановича, который старается скрыть улыбку, Божко разводит руками, мол, что с ними, с женщинами, поделаешь...

К р ы л о в. Вам, пожалуй, пора на концерт.

Б о ж к о *(открывает дверь)*. Леля!

Входит младшая дочь Божко — первоклассница Леля.

Б о ж к о. Ежели мать спросит, где я, скажи, на актив пошел в клуб. Ясно?

Л е л я. Ясно.

Комната Веры Ивановны Бричкиной.

За столом у нее собрались Григорий Ильич Маслов — толстый самодовольный деляга, Харитон Степанович — мрачная личность, непрерывно жующая, пьющая, тыкающая вилкой во все тарелки и ковыряющая в зу-

бах, и Виктор Ленский — холеный молодой человек в утрированно модном пиджаке и галстуке с рычащей обезьяной. На первый взгляд, Виктор — совершенный теленок, безобиднейшая личность, а присмотришься— у теленка в глазах волчья искра. Все сидящие за столом немного подвыпили.

М а с л о в *(Харитону Степановичу)*. Значит, у вас все готово? Можно забирать?

Харитон Степанович утвердительно мычит в ответ.

М а с л о в *(Ленскому)*. А как вы будете вывозить?

Л е н с к и й. Все обеспечено. Остановка только за Крыловым, пусть принимает.

М а с л о в. Сегодня Вера познакомит меня с ним. Думаю, договоримся... Ну что ж, получайте свои доли, граждане.

Маслов раздает каждому по пачке денег. Вера Ивановна небрежно бросает свои деньги в открытый ящик туалета. Виктор ловко, как картежник колоду, пропускает деньги между пальцами. Харитон Степанович мусолит пальцы и пересчитывает каждую бумажку.

М а с л о в. Если мы наладим отношения с Крыловым, дела сразу изменятся.

Б р и ч к и н а. Ты не думаешь, что нам пора?

М а с л о в. Концерт, так концерт. Дорогие гости, не надоела ли вам хозяйка?

Дверь в комнату Крылова тихо приоткрывается. В щели появляется физиономия Лели — младшего отпрыска династии Божко.

На письменном столе, на стуле, на телевизоре разложены книги и тетради. Михаил Иванович погружен в занятия и не замечает, что дверь открылась.

Леля протискивается в комнату, и, так как на нее все-таки не обращают внимания, она говорит:

— Дядя Миша, который час?

К р ы л о в. Час?.. *(Коротко взглянув на часы.)* Половина восьмого...

И Михаил Иванович снова погружается в занятия.

Однако Леля не уходит, она стоит в дверях, видимо, ожидая еще чего-то.

К р ы л о в *(снова заметил ее)*. Что тебе еще?

Леля молчит.

К р ы л о в. Ах, вот что... половина восьмого! Ну давай, зови народ.

Михаил Иванович снимает с телевизора свои учебники и включает его.

Леля открывает дверь, и в комнату сразу вваливаются сестры — они стояли за дверью. Девочки несут за собой стулья. Через некоторое время входит с книжкой в руках Соня — она старшая и держится особняком.

К р ы л о в Ну как, гордость посудного отдела? Привыкаешь? Много чашек разбила?

С о н я. Пока ни одной.

К р ы л о в. Это хорошо, что ты говоришь «пока».

Соня усаживается перед телевизором.

Между Дашей и Машей вспыхивает ссора из-за места у телевизора.

Раздается крик, плач.

Является Евдокия Петровна и быстро наводит порядок, вытирает носы, рассаживает девочек по местам.

Е в д о к и я П е т р о в н а. Соня, зови отца.

Л е л я. А папка велел тебе сказать — в клуб ушел.

Все наконец уселись, успокоились. Комната полна гостями. Крылов примостился сзади. Вытянув шею, он смотрит на экран.

На экране телевизора появляется диктор.

— Сегодня мы передаем из зала имени Чайковского концерт румынских артистов. Зал будет включен без дополнительного предупреждения.

Мы в концертном зале. Публика рассаживается по местам.

В зрительном зале установлены большие телевизионные камеры.

В восьмом ряду сверкают открытые плечи Веры Ивановны. Рядом с ней Маслов, по другую сторону от Веры Ивановны место не занято. Она то и дело оглядывается, ожидая появления Крылова.

М а с л о в. Что же он не идет?

Б р и ч к и н а. Не понимаю. Сейчас закроют двери.

Опоздавшие зрители занимают свои места.

В последний момент, когда публика уже приветствует аплодисментами появление дирижера, мимо Маслова и Веры Ивановны, задевая их ногами, пробирается Божко.

Б о ж к о. Разрешите. Извините. Разрешите.

Б р и ч к и н а. Гражданин, это место занято.

Божко сверяет номер места по билету и, несмотря на такую негостеприимную встречу, усаживается.

Оркестр начал играть.

Б р и ч к и н а. Я же вам русским языком говорю...

Но тут на Веру Ивановну начинают шикать со всех сторон зрители. Божко наклоняется к ее уху и тихо спрашивает:

— Это вы Вера Ивановна?

Удивленная Вера Ивановна только мотнула головой.

Б о ж к о. У меня к вам поручение...

Оператор телевидения поворачивает камеру, направляя огромный телеобъектив на зрителей.

...И вдруг раздается удивленный крик:

— Папка!

В комнате Крылова перед телевизором изумленные физиономии членов семьи Божко. На экране под сладкие звуки румынских скрипок совершенно ясно виден папаша Божко, который шепчет что-то на ухо интересной блондинке с обнаженными плечами.

— Папка! Наш папка играет! — кричат девочки.

Евдокия Петровна привстала и снова села на место. Широко раскрытыми глазами смотрит она на экран.

Теперь слушает Божко. Его о чем-то спрашивает интересная блондинка. Вокруг них недовольные лица. К забывшейся парочке наклоняются, что-то раздраженно говорят, очевидно, делают замечания.

Вера Ивановна и Божко вынуждены прекратить перешептывания и сидеть спокойно.

Евдокия Петровна встает.

К р ы л о в. Куда же вы?

Е в д о к и я П е т р о в н а. С меня хватит. Спасибо. Пойду дожидаться своего артиста... *(Полный негодования взгляд на экран, где, как на грех, еще виден папаша Божко.)*

К р ы л о в. Вы знаете, дело в том...

Е в д о к и я П е т р о в н а. Ладно, ладно. Мужчины всегда заступаются друг за друга.

Разговор этот ведется тихо, чтоб не слышали дети.

Евдокия Петровна уходит, прикрыв за собой дверь.

Открывается другая дверь, и из цеха в цех быстро проходит директор швейной фабрики «Заря» Андреева.

Красный, потный, взъерошенный человек, едва поспевая, следует за ней.

Андреева *(на ходу)*. ...И если еще раз будет обнаружено, что вы приняли товар с непрокрасами, пеняйте на себя!

— Анна Андреевна...

Андреева. Не желаю никаких объяснений! Ваши дела говорят сами за себя.

Они проходят сквозь большие красивые цехи, где движутся навстречу друг другу конвейеры. В цехах цветы, швеи-мотористки работают в светлых халатах. Мы видим современное индустриальное предприятие.

Из двери, над которой висит табличка «Лаборатория», выглядывает старик.

— Товарищ директор, на минуту.

Андреева входит в «лабораторию». Это обыкновенная кустарная портновская мастерская.

— Нет, я вас прошу посмотреть на этот подборт, — говорит старый портной.— Если бы я не назывался теперь «лаборант», а был нормальный портной и мне бы принесли такую работу, так я бы переломал мастеру руки и ноги. Вы видите, что подборт сточен из трех кусков?

Андреева *(взъерошенному товарищу)*. Вот полюбуйтесь. Тоже плоды вашей деятельности. Действительно безобразие!

Директор стремительно проходит через приемную в свой кабинет. За Андреевой следует тот же взъерошенный товарищ. На пороге она останавливается и заканчивает:

— Вы хотите быть добреньким, хотите ни с кем не ссориться, а потом фабрика виновата... *(Секретарше.)* Я не принимаю.

Дверь директорского кабинета захлопнулась.

Взъерошенный товарищ вытирает платком голову и лицо, вздыхает и уходит.

В приемной остается секретарша и несколько ожидающих директора служащих. Среди них мастер Божко. Егор Петрович в спецовке, в руках у него деталь швейной машины. На щеке Егора Петровича пластырь.

Секретарша *(Божко, шепотом)*. Сами видите — лучше приходите в другой раз.

Божко *(тоже шепотом)*. А что случилось?

Секретарша *(шепотом)*. Арбитраж был с универмагом. Ну и решили не в нашу пользу. Да еще штрафу пятьдесят тысяч за брак. Вот она и зашлась. Позор, конечно. Были передовыми, красное знамя и вдруг такое дело... А что это у вас на лице?

Божко. Царапина.

Секретарша. Кошка?

Божко. Нет, телевизор.

Секретарша. Ударились?

Божко. Не то чтобы ударился, а не рассчитал.

Секретарша. Вы, значит, первая жертва телевидения.

Божко (*потрогав пластырь и вздохнув*). Именно, жертва. (*Уходит.*)

Секретарша *(ожидающим)*. Товарищи, вы слышали? Приема не будет.

В то время, как она это произносит, в приемную входит Крылов.

Секретарша. Приема не будет.

Все, кроме Крылова, уходят.

Секретарша. К вам это тоже относится. Приема нет.

Крылов. А вы все-таки доложите.

Секретарша *(пожимает плечами)*. Странно, я вам, кажется, русским языком сказала...

Крылов *(садится)*. И я вам, кажется, русским языком ответил: доложите.

Секретарша *(видит, что его не переспоришь)*. Фамилия?

Крылов. Крылов.

Кабинет директора. Анна Андреевна нервно ходит, курит.

Секретарша. Товарищ директор, вас там спрашивают.

Андреева. Я же сказала — прием окончен.

Секретарша. Я ему тоже сказала, но он не уходит.

Андреева. Что значит — не уходит? Что за глупости. Кто такой?

Секретарша. Товарищ Крылов какой-то.

Андреева *(резко остановилась)*. Кто?

Секретарша. Крылов.

Андреева. Какой Крылов? Ах, Крылов! Почему Крылов? Зачем он пришел? *(Тушит папиросу с такой энергией, будто это самого Крылова она сунула головой в пепельницу и затушила.)* Хорошо. Пусть подождет. Пусть ждет.

Анна Андреевна закуривает новую папиросу и принимается еще более энергично ходить по кабинету.

В секретарской комнате ждет Михаил Иванович. Он поглядывает на часы.

На кадр часов наплывает другой — стало на пятнадцать минут больше, затем новый наплыв — стало позднее на полчаса.

Крылов встает, прохаживается по секретарской комнате, снова садится.

Крылов. Скоро освободится директор?

Секретарша. Не знаю.

Крылов разворачивает газету, складывает, встает, садится.

Снова часы. Наплыв — прошло еще полчаса.

Крылов поднимается, подходит к двери и без разрешения секретаря открывает ее.

Секретарша в ужасе бежит к двери, но Крылов уже входит в кабинет.

Андреева погружена в чтение бумаг. Она, видимо, так занята, что не замечает вошедшего и, следовательно, не предлагает ему сесть.

Несколько мгновений Крылов стоит перед столом директора, с усмешкой поглядывая на несложную игру Анны Андреевны. Затем, не ожидая больше приглашения, Крылов садится в кресло. Анна Андреевна с удивлением смотрит на него, но Крылов игнорирует этот взгляд.

Андреева *(сухо)*. Вы ко мне?

Крылов. К вам.

Андреева. Слушаю.

Крылов. В универмаг обращается покупатель... вот, смотрите. *(Кладет на стол бумажку.)* Пятьдесят шестой размер, пятый рост. Три месяца ходит. Думаю, вам не нужно официального отношения? Впрочем...

Андреева *(накрывая бумажку ладонью)*. Хорошо. У вас все?

Крылов. Все. *(Поднимается. Пауза.)* До свидания.

Андреева. До свидания. Да, вот что... я хотела вам сказать, просто так, заботясь о вашей эрудиции, я хотела сказать, что те дефекты, на которые вы сегодня указывали в арбитраже, — всякие непрокрасы, разнооттеночность — это, к вашему сведению, не наши недостатки, а пороки текстильные.

Крылов. Значит, ваш недостаток в том, что вы принимаете от текстильщиков такой материал. Берите их за бока, как мы вас берем. А они пусть дерутся с химиками.

Андреева. Значит, вы считаете, что взяли меня за бока?

Крылов. До некоторой степени.

Зазвонил телефон. Андреева нервно приподнимает и сразу кладет на место трубку. Телефон замолчал.

Андреева. Знаете, товарищ Крылов, что я вам скажу... *(Опять звонит телефон, она зло снимает трубку и бросает ее на рычаг. Телефон умолкает.)* Вы просто ничего не понимаете в нашей технологии.

Крылов. Мне и не нужно. Я только защищаю покупателей от брака...

Андреева. И спекулируете на этой защите.

Крылов. Что?

Андреева. Скажите, пожалуйста! Только вы один думаете о покупателях... Да, спекулируете! И вообще вы слишком много на себя берете!

Крылов *(улыбается)*. Я — спекулирую?

Андреева. Да! Вы! Спекулируете!

Крылов. Послушайте, товарищ Андреева, не ищите вы виноватых, а лучше посмотрите у себя...

Чем спокойнее говорит Крылов, тем больше повышает голос Анна Андреевна.

Андреева. Я у вас не спрашиваю совета, у себя мы сами как-нибудь разберемся...

Опять звонит телефон, она опять приподнимает трубку и хлопает ею по рычагу, но теперь это уже не помогает: как только трубка касается рычага, телефон снова звонит, Андреева опять хлопает по рычагу и телефон, как живой упрямец, сразу опять звонит.

Андреева. Я говорю о вас, кто вам дал право травить наш коллектив? Кто вам дал право превращать партийное дело в какой-то балаган, что вы там сегодня высмеивали? Вы поставили себе целью на чужой беде сделать карьеру. Вы карьерист!

Крылов *(так же спокойно, но уже без улыбки)*. Послушайте, вы понимаете, что говорите?

Андреева. Самый обыкновенный карьерист!

Крылов. Я думаю, что вы не имеете права...

Андреева. Карьерист! Понимаете, вы карьерист!

Крылов. Что вы на меня кричите! Я вам пока не муж!

Непрерывно звонит телефон, Андреева кричит.

В секретарской комнате собрались служащие конторы.

С недоумением и ужасом переглядываются они и смотрят на директорскую дверь.

Андреева оперлась обеими руками о стол, перегнулась вперед, лицо ее искажено злостью. Крылов тоже опирается о стол обеими руками и нагибается навстречу Анне Андреевне. Их лица почти соприкасаются.

Крылов. Вы можете говорить, что угодно, но я вам не разрешаю...

Андреева. Вам просто выгодна вся эта история!

Крылов. Вы ограниченная женщина, вы во всем видите корыстную основу.

Телефон разрывается.

Андреева. Я вам не позволю...

Крылов. Нет, это я вам не позволю...

Андреева. Нет, это я...

Андреева ударяет по столу, большая массивная чернильница опрокидывается и заливает все бумаги, папки, доклады.

Андреева. Ой!

Огромная чернильная лужа растекается по столу между Анной Андреевной и Крыловым.

Андреева дома. Она сидит за столом, задумчиво глядя в пространство. Открытая книга лежит перед ней, но Анна Андреевна не читает. Остывший ужин стоит на столе, но Анна Андреевна не ест.

Старушка Александра Ивановна, домработница, сокрушенно глядя на Анну Андреевну, убирает со стола.

А л е к с а н д р а И в а н о в н а. И что это только с вами стало? На себя не похожа... не пьешь, не ешь. Не заболела?

А н д р е е в а. Ничего, Александра Ивановна, я здорова.

Андреева встает, уходит к себе в спальню. Александра Ивановна провожает ее встревоженным взглядом.

Анна Андреевна в постели. Рядом с кроватью, на небольшом столике, радиоприемник. Анна Андреевна вращает верньер, и в комнате возникают какие-то голоса, обрывки мелодий, шумы, морзянка.

Верньер вращается, выхватывая из эфира то русскую, то немецкую речь, то английскую песенку. Вот зазвучала красивая мелодия. Играет скрипка, затем вступает оркестр.

Анна Андреевна гасит свет, закладывает руки за голову, закрывает глаза.

И тотчас же возникают негромкие голоса.

— Послушайте, вы понимаете, что говорите...

— Самый обыкновенный карьерист...

— Что вы на меня кричите, я вам пока не муж...

— Я не позволю...

— На вас превосходно сшитый костюм...

— И вы считаете, что взяли меня за бока...

Анна Андреевна поворачивается к стене, открывает и снова закрывает глаза.

— Вы ограниченная женщина...

— Что...

— Я вас, кажется, ударила?.. Надо приложить холодное...

Анна Андреевна досадливо поправляет подушку.

— Черт знает что! — говорит она и поворачивается на другой бок.

Несколько мгновений она остается неподвижной, затем зло поворачивается на спину, открывает глаза и лежит так, сердито сдвинув брови, глядя в пространство перед собой.

В другом конце города сидит за столом Крылов, подперев руками голову. Перед ним раскрытая книга и раскрытая тетрадь. Ему надо бы конспектировать прочитанное. Но, видимо, занятия не идут у Михаила Ивановича. Взгляд его устремлен вдаль.

Звучит концерт для скрипки с оркестром.

— Из-за такой глупости срывается все дело!

Раздраженный и озлобленный, ходит Маслов по комнате Веры Ивановны.

— Товар лежит на базе. Если мы не договоримся с Крыловым, все летит к черту. Мы можем заработать двести тысяч — шутка!

Б р и ч к и н а. Не понимаю, почему ты нервничаешь? Ну, не пришел в театр, подумаешь, великое дело. Я тебя познакомлю с ним в субботу на катке.

М а с л о в. А он там будет?

Б р и ч к и н а. Конечно. Захочу — он вообще пойдет вместе со мной.

М а с л о в. Ты думаешь?

Б р и ч к и н а. И думать нечего. Слава богу, мужчин я немного знаю. Совершенно примитивные натуры. *(Она стелет постель на широком диване.)* Ты остаешься?

М а с л о в. Нет. Я иду к себе.

Б р и ч к и н а. Спокойной ночи.

Кабинет директора универмага Ефимова. Перед ним стоит секретарша. Товарищ Ефимов в гневе.

Е ф и м о в. А старшего товароведа тоже на месте нет?

С е к р е т а р ш а. Нет.

Е ф и м о в. Он тоже в посудной секции?

С е к р е т а р ш а. В посудной.

Е ф и м о в. Черт знает что такое!

Входит главный бухгалтер.

Е ф и м о в. Подумайте, Николай Николаевич, никого нет на месте.

Г л а в б у х. Не говорите. Сейчас только отчитывал старшего бухгалтера. Еле нашли его — в посудной секции, конечно.

Директор и главбух нервно расхаживают по кабинету и продолжают обмениваться мнениями, но мы их не слышим больше.

Эти неприятности начались с того дня, как в посудной секции появилась новая продавщица.

Теперь мы видим уже не кабинет директора, а посудную секцию универмага. За прилавком Соня Божко. К ней то и дело обращаются служащие, вероятно, те самые, которых не могут дождаться директор и главбух. По другую сторону прилавка возле рабочего места Сони Божко десятка полтора покупателей. А рядом, возле второй продавщицы, долговязой, пожилой женщины в очках, ни души. Между тем товар у них одинаковый. Долговязая продавщица компенсирует себя тем, что с презрительной улыбкой взирает на суету у сониного прилавка.

Вопрос этот уже не раз обсуждался в дирекции, но нельзя же выгнать девушку с работы за то, что она красивая. Обсуждалась эта проблема и в комитете комсомола, но что может сделать комсомол в таком вопросе? Дирекция уже раздала нескольким сотрудникам «отличия» первой и второй степени — кому «на вид», кому строгий выговор за отлучку в рабочее время. Но беспорядки продолжались.

Первый покупатель в очереди к Соне Божко — знакомый нам лейтенант Малюткин.

С о н я. Это неудобно, что вы тут все время стоите.

М а л ю т к и н *(тихо)*. И вовсе не все время. Я зашел утром в восемь, а в одиннадцать ушел и пришел только в три. Четыре часа я вас не видел. *(Громко.)* Девушка, покажите мне вон ту кружечку.

С о н я *(подает)*. Двенадцать восемьдесят.

М а л ю т к и н. Выпишите. *(Тихо.)* Вечером едем на каток?

С о н я. Возьмите чек, гражданин.

М а л ю т к и н. Дайте мне еще эту вазочку.

С о н я. Двадцать рублей. *(Тихо.)* С ума сошли, зачем вы, Сеня, это накупаете?

Г р а ж д а н и н, с т о я щ и й в о ч е р е д и. Товарищ лейтенант, вы задерживаете очередь!

М а л ю т к и н. Выпишите! *(Тихо.)* Значит, едем?

Трое орудовцев входят в универмаг и замечают Малюткина. Один из них — лейтенант Пальцев с женой и ребенком.

Первый орудовец. Смотри, Малюткин опять на посту.

Второй орудовец. Он просто не отходит от нее. В отпуск не уехал.

У лейтенанта Пальцева возникла идея.

Пальцев. Товарищи, сейчас вы увидите мировой номер...

Первый орудовец. Опять розыгрыш?

Жена Пальцева. Ну, Коля... ну, хватит. Твои розыгрыши уже всем надоели. Оставь.

Пальцев. Вы с ума сошли! Упустить такой случай? Варя, идем!

Справочное бюро. К Вере Ивановне обращается Варя, жена Пальцева.

Варя *(держит за руку ребенка)*. Товарищ, вы можете объявить по радио — я потеряла мужа. Мы, знаете, приезжие, растерялись немного...

Лейтенант Малюткин между тем продолжает в перерывах между покупателями перешептываться с Соней.

Малюткин. Ну так как, а, Соня? Едем?

Соня. Ну хорошо. Едем.

Малюткин *(просияв)*. Я буду ждать у выхода.

Вдруг обрывается мелодия вальса и из репродукторов раздается женский голос:

— Гражданин Малюткин Семен Николаевич...

Малюткин вздрагивает и поднимает лицо к репродуктору. Соня застыла над чековой книжкой с карандашом в руке. Она с недоумением смотрит то на Малюткина, то на репродуктор.

Голос из репродуктора. Ваша жена и ребенок ждут вас возле справочного бюро. Повторяю, Малюткин Семен Николаевич...

Лейтенант остолбенел. Раскрыв рот, ничего не понимая, смотрит он на репродуктор.

Диктор повторяет объявление и снова включает вальс.

С опаской оглядываясь на репродуктор — не выкинет ли он еще какую-нибудь штуку,— Малюткин поворачивается к Соне, но Соня не смотрит на него. Она обслуживает очередного покупателя.

Малюткин. Соня...

Соня. Гражданин, не мешайте работать!

Малюткин даже потрогал себя — не сон ли ему приснился. Он бросается к справочному бюро.

Малюткин. Вы сейчас передавали про жену и детей Малюткина?

Бричкина. Да, мы передавали. Это вы товарищ Малюткин? Ну вот и хорошо. Ваша жена тут... Где же она? Девушки, куда девалась жена этого гражданина?

Малюткин. Какая жена? Откуда вы мне достали жену?

Бричкина *(обижена)*. Гражданин, мы вам ничего не доставали, вы сами ее себе достали.

Малюткин. Какая жена? Чей ребенок? Поймите, я никогда не был женат.

Бричкина. Чего вы так волнуетесь? Ну не ваша, так не ваша. Вас же не заставят с ней жить из-за этого объявления? Что ж мы такого особенного сделали?

Малюткин. Она еще спрашивает! Да вы мне, может быть, всю жизнь искалечили! Что сделали!..

Аппарат отъезжает, и лейтенант Малюткин исчезает в массе движущихся людей.

Звучит все тот же вальс из «Лебединого озера».

Под этот вальс поднимаются и спускаются по мраморным лестницам люди, взлетают лифты, движутся по транспортерам кипы товаров, разгружаются грузовики, стучат машинки, работают механизмы машиносчетной станции, товароведы склоняются над прибывшими на склады товарами, автокары подвозят к секции готового платья новую партию одежды.

Крылов принимает товар.

Мартын Иванович обслуживает покупателя. Он очень вежлив, очень внимателен, он не торопится и терпеливо рассказывает о свойствах материала, из которого сшито пальто.

Со старшим продавцом Мартыном Ивановичем Мазченко необходимо познакомиться поближе, так как ему вскоре предстоит сыграть важную роль в сюжете нашей картины.

Мазченко отпускает одного покупателя и принимает второго. Приносит для примерки и уносит множество костюмов, он предупредителен и любезен.

Старший продавец Мазченко — один из старейших служащих — внушал всем безграничное доверие. Этот не подведет! А между тем именно этот-то и подводил. Мазченко — опытный хищник. Благообразная маска давала ему возможность много лет воровать при всех заведующих. Многих людей подвел святой старичок. Увольняли продавцов, сменяли заведующих, но ни разу подозрение не пало на Мартына Ивановича.

Мартын Иванович отпускает последнего покупателя.

Раздается громкий звонок.

Рабочий день окончен. Покупатели расходятся.

Мазченко помогает Михаилу Ивановичу пересчитать оставшийся товар — в секции ежедневно ведется количественный учет.

Вместе с Мазченко Крылов опечатывает шкафы.

М а з ч е н к о. Просьба к вам, Михаил Иванович, одолжите до получки десяточку.

Голос у Мартына Ивановича тонкий, интонации елейные.

К р ы л о в (*тороплив достает бумажник*). Пожалуйста, пожалуйста, Мартын Иванович. Вы больше берите.

М а з ч е н к о. Благодарствую. До получки обойдемся. У меня, знаете, семейство дисциплинированное, живем аккуратно, из сметы не выходим.

Крылов забирает свои ботинки с приклепанными беговыми коньками и направляется к выходу.

По мраморным лестницам универмага сбегают служащие. Девушки смеются, шумят и вовсе не кажутся утомленными после тяжелого рабочего дня.

На улице, почти против служебного входа в универмаг, останавливается «Москвич» лейтенанта Малюткина. Лейтенант с тревогой смотрит на дверь. Соня должна вот-вот появиться. Что же будет после этого несчастного случая с репродуктором? Поедет ли она с ним на каток, или совсем не захочет больше разговаривать?

Наконец в дверях появляются служащие. В одиночку и стайками быстро расходятся девушки по улице.

Соня, весело болтая, выходит под руку с Юленькой Петровой. За ними едва поспевает Слава Сидоркин. У девушек в руках ботинки с коньками.

С о н я *(показывая на дверь универмага)*. Смотрите, смотрите...

Из двери универмага одновременно выходят Крылов и Вера Ивановна.

С о н я. Опять она устроила «случайную» встречу.

Останавливаются еще две девушки, тоже наблюдающие за маневрами Веры Ивановны.

Ю л я. Вот чертовка, поймает она, чего доброго, Михаила Ивановича.

П е р в а я д е в у ш к а. Обязательно поймает.

В т о р а я д е в у ш к а. Михаил Иванович не такой.

П е р в а я д е в у ш к а. Знаем, знаем. Все «не такие» и все ловятся.

— Ах, это вы, Михаил Иванович,— говорит Вера Ивановна, «случайно» столкнувшись с Крыловым, — какое фатальное совпадение! Можно подумать, что мы уславливаемся выходить в одно время. Сегодня суббота, вы тоже на каток?

К р ы л о в. Да, на каток. Я, правда, хотел...

Б р и ч к и н а. Вот хорошо. Пойдемте вместе. Вы ничего не имеете против?

К р ы л о в. Что вы, пожалуйста, очень приятно...

И они пошли рядом.

Соня, досадливо махнув в их сторону рукой, отходит с Юлей и Славой от двери.

В то мгновение, когда Соня поровнялась с «Москвичем», Малюткин распахивает дверку прямо перед ней.

Соня останавливается, нахмурив брови.

М а л ю т к и н. Поедем, Соня? Я должен объяснить...

С о н я *(не глядя на лейтенанта)*. Терпеть не могу врунов. Юленька, поехали на каток?

Ю л я. Поехали.

С о н я. Садитесь, ребята.

Она входит в остановившийся троллейбус. Юля и Слава за ней.

Огорченный Малюткин захлопывает дверку. Его «Москвич» едет за троллейбусом.

Крылов и Вера Ивановна идут по улице. Падает снег.

— Я слышала, — говорит Вера Ивановна, желая сделать Крылову приятное, — был арбитраж с «Зарей»?

— Да, был.

— И будто решение в вашу пользу?

— Вроде того.

— Ах, как это интересно... Все это результат вашей упорной борьбы.

Они переходят дорогу.

Вера Ивановна берет Крылова под руку.

Над ними вспыхивают разноцветные неоновые рекламы, бегут мимо автомобильные огоньки — белые в одну сторону, красные в другую.

Б р и ч к и н а. Вы знаете, никто так не может понять душевное одиночество, как я. Для этого нужно быть настроенным на одну волну, чтобы почувствовать чужую душу... Мне кажется, что я настрона с вами на одну волну.

Они переходят через оживленную площадь. Вера Ивановна все говорит, говорит.

Б р и ч к и н а. Я сама так одинока, так ужасно одинока. Несешься, как оторвавшийся метеор в космическом пространстве...

Михаил Иванович то слушает с некоторой даже приятностью, то, опомнившись, проклинает про себя и Веру Ивановну и космическое пространство. Ее проникновенный голос и голубые глаза с длинными ресницами то действуют на него, то утрачивают свое влияние.

— Еще подцепит, черт бы ее побрал, — опасливо думает он, косясь на элегантную фигуру своей спутницы, — как бы оторваться от этого метеора...

Каток ярко освещен сотнями фонарей. Оглушительно гремит музыка. Все движутся в одном направлении по огромному сверкающему овалу льда.

По большой круговой дорожке несутся на беговых коньках спортсмены в черных трико, держа в руке кожаные футляры от коньков. С удивительным изяществом перекладывают они ноги на виражах, обгоняя друг друга. Несмотря на колоссальную скорость, они движутся плавно и неторопливо.

Эти бегуны составляют рамку катка. Внутри же движение хаотично, хотя и направлено в одну сторону. Тут катаются в сотне различных темпов и ритмов. Одна сторона катка захвачена фигуристами, и простые смертные сюда не заезжают отчасти из уважения к фигуристам, отчасти из чувства самосохранения.

Мальчишки, как мальки, проскальзывают мимо катающихся. Они проносятся сквозь густые скопления людей. Иной малец ухитряется проскочить даже между взявшейся за руки парочкой. Мальчишки бегают, лихо размахивая руками, заломив шапки, гоняются друг за другом.

Из павильона выбегает на лед Соня. Она легко проносится мимо ожидающего ее Малюткина, не обращая на него внимания.

Появление Сони на катке вызывает некоторое нарушение движения. Сразу же по направлению к ней с разных сторон устремляются молодые и не вполне молодые знакомые.

Вокруг Сони образуется движущееся вместе с ней облако ухажеров.

Из облака слышатся комплименты, предложения пойти в театр, попытки сострить.

Опечаленный Малюткин отправляется вслед за всеми. Держится он на льду свободно, но во всей его фигуре и даже в самом скольжении ясно отражено огорчение.

Соня остановилась у скамьи, наклоняется, чтобы поправить ремешок. Она на мгновение высвободилась из облака, которое проплыло дальше.

М а л ю т к и н *(появляется рядом с ней)*. Соня, мне надо с вами поговорить.

С о н я. Я не разговариваю с лгунами.

М а л ю т к и н. Соня, так же нельзя, не выслушав даже человека...

Но Соня заскользила дальше.

В павильон входит Маслов, осматривается.

У раздевалки Вера Ивановна и Крылов сдают одежду. Они уже надели коньки.

Б р и ч к и н а. Я озябла. Напоите меня чаем.

Стуча коньками, они проходят в буфет и садятся за столик.

— Вера Ивановна! Какими судьбами! — говорит, подходя к ним, Маслов.

Б р и ч к и н а. Здравствуйте, Григорий Ильич, знакомьтесь: товарищ Крылов, мой друг...

Мимо буфета проходят Юленька и Слава.

Ю л я *(тихо)*. Присосалась к Михаилу Ивановичу, как пиявка...

Они выходят на лед.

Ю л я. Главное — не бояться и не думать о том, что можно упасть. Понимаешь?

С л а в а. Да я и не боюсь. Раз я перед собой поставил задачу чем-нибудь овладеть, — не признаю никаких препятствий. Пошли!

Оттолкнувшись от барьера, Слава взмахивает руками и падает.

Юленька подъезжает к нему, хочет помочь.

С л а в а. Не надо. Я сам.

Наконец Слава очень неумело, очень неловко, но все-таки самостоятельно пошел. Юленька идет рядом, поглядывая с некоторой опаской на то, как он размахивает руками.

С л а в а. Ну что? Приказал себе идти и пошел.

Ю л я. Славка, ты не маши так руками.

С л а в а. Пустяки. Все дело в том, чтобы себе приказать. Теперь мы с тобой продолжим разговор.

Ю л я. Осторожно.

С л а в а. Мы говорили о твоем моральном облике.

Ноги у Славы разъезжаются, и он снова падает.

С л а в а. Не тронь, не надо. Я сам. Все. Поехали. Значит, мы говорили о твоем моральном облике. Какие у тебя интересы?

Ю л я. Что значит — какие? Обыкновенные.

С л а в а. Обыкновенные — для кого? Для комсомолки или для обывательницы? Для передовой советской девушки или для фифы? Ты о чем думаешь? О платьях думаешь, о прическе думаешь, о танцах думаешь.

Ю л я. И вовсе я специально не думаю... А если хочешь знать, все девчонки думают. А кто говорит, что не думает, тот врет.

С л а в а. Эти девчонки тебе не пример. Ты должна поставить себе в пример какую-нибудь выдающуюся личность и стремиться быть на нее похожей...

Ю л я. Слава! Осторожно!

Но предупреждение запоздало. Двое мальчишек в азарте погони друг за другом со свистом и криком промчались между ними, развернулись и кинулись прямо под ноги Славе. Слава летит на лед. Бегущие за ним не успевают остеречься и падают один за другим, образуя кучу барахтающихся тел.

Юленька не может удержаться от смеха, глядя на то, как Слава безуспешно пытается подняться и как его снова сшибают, а он в свою очередь сшибает других катающихся.

В буфете на столике стоят пирожные и наполовину пустые стаканы чая.

М а с л о в *(Крылову)*. Да... хозяйство у вас большое, сложное. Оборот громадный. А какую вы, простите за любопытство, получаете зарплату?

К р ы л о в. Полторы тысячи.

М а с л о в. Гм... все зависит от точки зрения. Можно считать, что это хорошее жалование, а можно и посмеяться над таким бюджетом.

К р ы л о в. Что же тут смешного?

Б р и ч к и н а. Товарищи, я позвоню по телефону, совсем забыла...

Постукивая коньками, Вера Ивановна идет к будке автомата.

С катка доносится музыка.

Маслов. Видите ли, Михаил Иванович... вы курите? Видите ли, бывают работники, занимающие ваше положение, для которых полторы тысячи — это цена среднего ужина в ресторане.

Крылов. И получают они в среднем по десять лет.

Маслов. Ну, знаете, это дураки получают, которые занимаются воровством.

Крылов. А откуда же умные достают такие деньги, если не крадут?

Маслов. Мало ли есть способов заработать. Бывает, например, так, что в магазин привозят вместо пятисот пальто — пятьсот пятьдесят. И, заметьте, ничего незаконного, ничего краденого.

Крылов. Любопытно, откуда же они берутся эти лишние пальто? Из воздуха, что ли?

Маслов. Ну, это вопрос тонкий... Впрочем, могу вам раскрыть секрет... Видите ли, это просто излишки, понимаете? За счет кроя, за счет, так сказать, недовложения образуются излишки. *(Наклоняется к Крылову.)* И их нужно реализовать. Вот и все. Вы получаете товар слева и реализуете его. Улавливаете?

Крылов. Кажется, улавливаю.

Маслов. Есть и другой способ — первый сорт можно вам оформить третьим.

Крылов. Тоже неплохой номер.

Маслов *(почувствовал иронию)*. Я, конечно, говорю так, вообще, абстрактно. Вы, надеюсь, не подумали, что я вам делаю предложение.

Крылов. Что вы, я не думаю. А если б мне кто-нибудь действительно сделал такое предложение, я бы ему, голубчику, раньше всего дал бы по физиономии... улавливаете?

Маслов *(натянуто смеется)*. Да. У вас радикальные способы...

Крылов. А потом бы его, голубчика, за шиворот и куда полагается. Улавливаете?

Маслов *(хохочет)*. Улавливаю! Улавливаю! Нет, вы просто мировой парень. Честное слово, вы мне нравитесь.

Крылов *(встает)*. Ну, я пошел.

Бричкина *(подходит)*. Куда же вы, Михаил Иванович. Мы вместе...

Крылов. Я ведь на беговую, нам не по пути. Мы тут с вашим знакомым посидели, пошутили. Ну, пока.

Маслов. Да, Михаил Иванович шутник, веселый человек...

Крылов уходит, и Маслов повторяет, глядя ему вслед, уже в иной, мрачной интонации.

Маслов. Веселый человек, пожалуй, даже слишком веселый. С ним каши не сваришь.

Бричкина. Но ты говорил осторожно?

Маслов. Не беспокойся. Разговор был абстрактный, так сказать, философский...

Они выходят из павильона.

По круговой дорожке, согнувшись и плавно размахивая руками, скользит на беговых коньках Крылов.

Вера Ивановна прощается с Масловым и выходит на каток.

Маслов идет к выходу. Ему нужно пройти небольшое расстояние по льду. Навстречу бежит Соня. Рядом с ней Малюткин.

Малюткин. Соня, вы не имеете права так поступать. Вы должны меня выслушать...

С о н я *(скользя по льду)*. Право, право... а какое право вы имели меня обманывать? Пожалуйста, имейте пять жен и дюжину детей, какое мне дело. Но зачем было лгать?

М а л ю т к и н *(поворачивается лицом к Соне, едет спиной и с жаром произносит)*. Как вы можете так говорить! Я вам лгал? Да я бы скорее умер сто раз, чем солгал бы тебе... вам... Это какое-то несчастное совпадение. Видимо, есть еще один тоже Семен, тоже Николаевич...

С о н я. И тоже Малюткин?

М а л ю т к и н. И тоже Малюткин. Чем же я виноват?..

Лейтенант спиной сшибает с ног Маслова, который переходил дорожку, направляясь к выходу.

Соня рассмеялась, убегает.

М а с л о в. Смотреть надо.

Малюткин пускается вдогонку за Соней, но вокруг нее уже снова образовалось облако поклонников. Соня в центре его бежит, переплетя руки с двумя великолепными конькобежцами. Остальные бегут рядом, сзади, догоняют, перегоняют.

Слышится звонкий Сонин смех.

В хвосте этой веселой компании унылая фигура Малюткина. У павильона тройка, лихо развернувшись, останавливается.

— Я вас подвезу, — говорит Соне правый кавалер.

Кинув мимолетный взгляд на приунывшего Малюткина, Соня отвечает:

— Хорошо.

И вот кавалер открывает дверку «Победы». Соня усаживается в машину, даже не простившись с ждущим у своего «Москвича» Малюткиным.

Фырчание отъезжающей «Победы» и дымок, вырвавшийся из глушителя, кажутся Малюткину оскорбительными.

Лейтенант Малюткин приходит домой. Он включает свет, и мы видим, что вся его комната уставлена множеством вазочек, стеклянных пепельниц, фарфоровых фигурок, тарелок и чашек.

Малюткин стоит некоторое время, угрюмо, исподлобья оглядывая эту хрупкую выставку, затем берет палку, стоявшую в углу, и наотмашь лупит по всей стеклянной красоте.

Утро. Универмаг.

Соня Божко, лавируя между покупателями, идет по торговому залу. Она подходит к секции готового платья и, перегнувшись через перила, шепчет о чем-то Юле Петровой.

Ю л я. Ну да, правда?

С о н я. Только надо идти сейчас.

Юленька подходит к Михаилу Ивановичу.

Ю л я. Михаил Иванович, разрешите мне на полчаса отлучиться. Мне ведь отгул полагается.

К р ы л о в *(он занят на контроле)*. Ладно, Петрова, если у вас свободно, идите.

Ю л я. Спасибо. Сейчас как раз свободно.

На третьем этаже универмага в одной из галантерейных секций, в киоске, где работают всего две продавщицы, появились модные чулки с новой «фигурной» пяткой.

Несмотря на то, что прилавки завалены десятками разных сортов чулок, покупательницы требуют только эти. За новинкой выстроилась очередь.

Юля и Соня подходят к стоящей на контроле заведующей секцией.

Соня *(подает чек и говорит тихо)*. Клава, заверни две.

Вслед за Соней Юленька так же тихонько отдает свой чек и получает маленький пакет.

Одна из стоящих в очереди, пожилая покупательница, замечает, что девушки подошли сбоку, минуя очередь.

Покупательница. Позвольте! Своим по знакомству даете?

Юля и Соня пытаются уйти, но другие женщины из очереди тоже поднимают шум.

— В самом деле, безобразие!

— Почему отпускают своим?

— Товарищ администратор, что у вас тут творится?

Администратор этажа, с повязкой на рукаве, останавливается, выслушивая взволнованных женщин.

— Пойдемте, выясним.

Юля, Соня и две женщины отправляются вместе с администратором.

— Прошу вниз, в дирекцию.

Кабинет директора-распорядителя.

Входят администратор, девушки и две покупательницы.

Покупательница. Вот, товарищ директор, полюбуйтесь, что делают ваши работницы!

Юленька и Соня, смущенные, стоят в углу кабинета.

Покупательница *(девушкам)*. Вам что велят? Вам велят нас обслуживать. А вы чем занимаетесь?

Директор-распорядитель *(девушкам)*. Покажите, пожалуйста, что у вас в пакетах.

Свертки положены на стол и развернуты.

Покупательница. Так и есть! Фигурная пятка. Где у вас жалобная книга? Нет, я этого так не оставлю.

Директор-распорядитель *(девушкам)*. Дайте ваши пропуска.

Пристыженные девушки протягивают свои служебные пропуска.

Рабочий день кончается. Продавцы прячут товары. Запираются двери, дверцы, шкафы, решетки.

По лестнице спускаются сотрудники универмага.

Некоторые девушки на ходу одеваются, пудрятся, подмазывают губы, разглядывают себя в зеркало.

Основная тема разговоров — событие сегодняшнего дня.

— ...Это скандальная история!

— ...Подумаешь, какое преступление! Работать в универмаге и не купить себе пару чулок?

— ...Лида, ты будешь на семинаре?

— «Пару чулок»... ты странно рассуждаешь...

— ...он мне сказал — я никогда никого не любил...

— ...как можно так ставить вопрос? Девчонки опозорили весь коллектив!

В другой группе:

— Теперь могут весь универмаг лишить премии.

— Возмутительно, Петрова еще и комсомолка!

В третьей группе:

— Я утверждаю, что мы все виноваты.

— Не говорите глупостей. При чем тут — все? Девчонки распустились, безобразничают, а виноват, выходит, я?

По лестнице спускается молоденькая продавщица и вихрастый паренек.

О н а. Не понимаю, почему ты за нее заступаешься? С ума все сошли со своей Соней.

О н. Она такая же моя, как твоя.

Три девушки, сбегая с лестницы, ожесточенно спорят.

— ...Ты рассуждаешь по-обывательски...

— ...А ты бы сама не побежала, если б могла? Скажи, не побежала бы?

— ...Девочки, девочки, не ругайтесь.

— ...Нет, я все могу стерпеть, только не лицемерие!

— ...Это я лицемерю?

— Ты! Я тебе прямо говорю, врешь ты и больше ничего. Ты бы сама побежала за этими чулками, а теперь «выгнать их надо»... Скажи, пожалуйста, какой прокурор нашелся!

Последними по опустевшей лестнице идут Слава и Юля. Юля плачет.

— Я считаю твой поступок возмутительным. Я считаю, что тебя нужно выгнать из комсомола. Вот тебе мое мнение.

Пауза. Юля плачет.

— И я с тобой порываю дружбу. И больше никогда в жизни не буду с тобой разговаривать. Прощай.

Юля плачет.

Дирекция.

— Так что будем с ними делать? Уволить?

— Уволить. Конечно, уволить. Нужно показать пример.

— «Уволить, уволить»... Уволить легче всего. Что ж они такие в самом деле неисправимые преступницы?

— Урок они, положим, уже получили добрый...

Объявление:

Сегодня открытое комсомольское собрание

Повестка:

1. Моральный облик комсомольцев. Докладчик Березкин.
2. О Петровой Ю.
3. Текущие дела.

Аппарат приближается к объявлению, наезжает на второй пункт повестки дня.

Собрание.

П р е д с е д а т е л ь. Все выступившие тут единодушно заклеймили поступок Петровой. Мне кажется, вопрос ясен. Кто еще просит слово?

Юля сидит у окна. Подавленная, пристыженная, стараясь скрыть слезы, она отвернулась к окну.

П р е д с е д а т е л ь. Ну а ты, Сидоркин? Уж кому-кому, а тебе, как комсоргу, следовало здесь выступить.

С л а в а. Я говорить не буду.

Ребята перешептываются, глядя на Славу. Его отказ производит на собрание неприятное впечатление.

Юленька вспыхнула, услышав ответ Славы. Впрочем, сидящим в зале это не видно — она отвернулась к окну.

А Слава Сидоркин стоит, как молодой бычок, упрямо нагнув голову, исподлобья глядя на президиум.

Председатель. Почему? Почему ты не будешь говорить?

Слава. Не буду и не буду.

Председатель. Странно. Ты вообще, как комсорг отдела, отвечаешь за своих комсомольцев...

Слава молчит.

Председатель. Ну что ж, не будешь, так не будешь. Твое дело, Сидоркин, смотри сам.

...Разными путями приходит к людям любовь. Сейчас, в самую трудную минуту жизни, когда Юленьке ни до чего, казалось, не было дела, когда она ни о чем не могла думать, кроме своего несчастья, в эту минуту в ее испуганно бьющееся сердечко прокралась любовь...

Юленька впервые за весь этот ужасный для нее вечер поворачивает голову. Полными слез глазами она смотрит на Славу. Он стоит, опустив голову, упрямо глядя перед собой в пол. Волосы свисают на лоб. Слава сопит, как это делают обиженные дети.

Собрание не признало Петрову неисправимой. В организации ее оставили, но объявили строгий выговор.

На доске объявлений висит приказ дирекции, из которого видно, что и администрация объявила продавщицам Ю. Петровой и С. Божко «строгий выговор за нарушение» и т. д.

Мы видим упомянутую в приказе С. Божко. Она стоит за своим прилавком такая же красивая, завитая перманентом, несмотря на строгий выговор, и надушенная, как всегда. И, как всегда, возле ее прилавка молодой лейтенант милиции с бледным лицом и задумчивыми глазами.

— Оставьте меня в покое, — негромко говорит Соня, — между нами все кончено. И не стойте тут, меня выгонят из-за вас с работы.

Не обращая никакого внимания на ее возмущение, лейтенант громко говорит:

— Девушка, покажите мне ту вазочку.

Метнув на него убийственный взгляд, Соня снимает с полки и ставит на прилавок вазочку.

— Это безобразие, вы не имеете права пользоваться тем, что я обязана вас обслуживать, вы не покупатель.

— Сколько она стоит? — спрашивает невозмутимо Малюткин.

— Двадцать рублей! — отвечает Соня, и в эти слова вложено все презрение, на какое она способна.

— А нет ли у вас подешевле?

Соня не отвечает.

— Девушка, вы мне не отвечаете, я спрашиваю: нет ли у вас вазочки подешевле?

Отвернувшись, сложив руки на груди, Соня молчит. Она не видит, что за спиной лейтенанта остановился директор-распорядитель.

— В чем дело? — строго спрашивает он, — почему вы не отвечаете покупателю?

Только теперь Соня его увидела.

— Товарищ директор, дело в том, дело в том...

— В чем — в том? Вы, товарищ Божко, кажется, только что получили строгий выговор.

— Товарищ директор, — вмешивается лейтенант, — у меня нет никаких претензий. Товарищ продавщица очень хорошо меня обслуживает, просто прекрасно обслуживает. Я сам виноват, я очень тихо спросил, она не слышала моего вопроса.

— Она не слышала? Но почему же я очень хорошо слышал? Делаю вам замечание, — бросает он Соне уходя.

— Видите... видите... — шепчет Соня со слезами на глазах, — вот что вы наделали. Чтоб ноги вашей тут не было!

— Выпишите чек, — говорит лейтенант, — благодарю вас.

Он идет в кассу, платит двадцать рублей и получает на контроле совершенно ненужную вазочку — начало новой коллекции посуды.

— Нет, вы послушайте, что говорит эта женщина!

Искренно возмущенный Егор Петрович Божко апеллирует к вошедшему в комнату Крылову. Однако несмотря на возмущение, Егор Петрович говорит шепотом и так же шепотом отвечает ему жена.

Евдокия Петровна. Нечего тебе вмешивать Михаила Ивановича. Как я сказала, так и будет.

Божко. Тс... тише...

Он подходит к двери и, приоткрыв ее, выглядывает в соседнюю комнату. Там занимаются дети. За столом, на диване, на подоконнике, в коридоре и даже в ванной комнате сидят учащиеся. Соня, забравшись на диван и закрыв руками уши, готовится к зачетам в заочном техникуме, сестры ее — кто решает задачу по геометрии, кто переводит с английского, кто учит таблицу умножения, кто, высунув кончик языка, выводит по косой линейке задание по чистописанию.

Божко *(Крылову)*. У нас, понимаете, завком организовал коллективное посещение цирка. Мне, понимаете, почет, во втором ряду билет дали.

Евдокия Петровна. Можешь не рассказывать, все равно не будет тебе никаких цирков. Довольно. Походил. Видели.

Божко. Тсс. Дуся, тише. Там же дети. Как тебе не стыдно?

Евдокия Петровна. А сидеть перед детьми в телевизоре с какой-то пакостью тебе не было стыдно? Садись заниматься.

Божко. Так что, Михаил Иванович, я за вас ходил на концерт, а теперь вы пойдите вместо меня в цирк. Сами видите, ситуация...

Крылов. Что же, давайте. Пойду с удовольствием.

Божко передает ему билет.

Крылов уходит, а Егор Петрович, вздохнув, садится за книжку.

Евдокия Петровна, все еще свирепо поглядывая на мужа, раскрывает тетради и садится за стол против него.

Теперь уже весь дом превратился в учкомбинат. Тишина. Только изредка кто-нибудь тяжело вздохнет, и снова наступает тишина.

Неожиданно тишина сменяется оглушительными звуками оркестра.

Цирк залит ослепительным светом.

Крылов входит и останавливается.

По манежу мчатся лошади. Щелкает бич. Гремит оркестр.

Крылов проходит во второй ряд, находит свое место, садится и вдруг замечает, что он сел рядом с Андреевой. Она увлечена зрелищем, азартно следит за бегущими лошадьми.

Но вот номер окончен. Аплодисменты. Андреева поворачивается и замечает рядом с собой Михаила Ивановича.

— Здравствуйте, — неуверенно говорит Крылов.

— Здравствуйте, — сухо отвечает Анна Андреевна, и в глазах ее сразу гаснет веселый огонек. Она отворачивается.

Стремительно разворачивается на экране цирковое представление. Номера набегают один на другой, мелькают канатоходцы, клоуны, жонглеры, бегущие по кругу лошади, собаки, медведи, перебирающие лапами шары. То и дело раздаются взрывы хохота, перебивают друг друга цирковые марши и вальсы.

Напряженные вначале лица Крылова и Андреевой постепенно становятся такими же веселыми, как все окружающие. Вот, на арене падают два клоуна, и цирк разражается смехом. Смеется Андреева, смеется Крылов. Они нечаянно встречаются взглядами, как бы делясь впечатлениями. Андреева хотела было нахмуриться, но рассмеялась снова вместе со всеми.

Опять в быстром монтаже мелькают цирковые номера, играет оркестр, потом все обрывается и наступает полная тишина. Под куполом цирка летит с трапеции на трапецию женская фигура.

Воздушные гимнасты работают без сетки.

Андреева и Крылов замерли так же, как и весь цирк. В тишине раздается тревожная барабанная дробь.

Теперь с трапеции летит клоун в гигантских башмаках и необъятных штанах.

И вдруг, сорвавшись, клоун камнем падает вниз.

У зрителей вырывается крик ужаса, Анна Андреевна, вскрикнув, хватается за локоть Крылова.

А клоун, долетев почти до самой арены, повисает на лонже и стремительно взлетает обратно на трапецию. Оказывается, это был просто трюк.

Цирк облегченно вздыхает.

А Анна Андреевна еще не пришла в себя.

Наконец и до нее доходит, что ничего не случилось. Она тоже облегченно вздыхает и вдруг замечает, что держит за локоть своего соседа.

Анна Андреевна отдергивает руку.

— Извините, пожалуйста.

Антракт. Зрители шумно поднимаются и, обмениваясь впечатлениями, идут к выходу.

Крылов встает и пропускает Андрееву.

По пути Анну Андреевну то и дело приветствуют — тут множество работников «Зари».

Крылов идет вслед за Андреевой, они подходят к курительному фойе и останавливаются. Дальше не пройти — здесь масса людей.

Крылов достает из кармана коробку папирос.

— Пожалуйста...

— Благодарю вас, я курю сигареты.

Анна Андреевна вынимает из плоского портсигара сигарету.

Крылов зажигает спичку.

— У меня есть, — отказывается Анна Андреевна и щелкает миниатюрной зажигалкой. Но зажигалка дает осечку. Андреева щелкает еще, еще раз и все безрезультатно.

Крылов прикурил, затянулся и искоса поглядывает на тщетные усилия Анны Андреевны.

А она все еще встряхивает, продувает, щелкает, пытаясь оживить свою игрушечную зажигалку.

Крылов торопливо достает коробок и снова зажигает спичку.

— Поневоле станешь антимеханизатором, — говорит он и протягивает зажженную спичку Андреевой, — вернемся к лучине.

Улыбнувшись, Андреева прикуривает.

Они стоят рядом, курят.

Анна Андреевна покосилась на Крылова.

— Я как-то странно чувствую себя — мы вместе и не ругаемся.

— Да, положение противоестественное, — отвечает Крылов, и оба смеются.

Звонок.

Торопливо бросая окурки, курильщики спешат на свои места.

Андреева и Крылов проходят мимо буфетной стойки. Крылов на мгновение задерживается, покупает плитку шоколада и догоняет Анну Андреевну.

Снова они сидят рядом, жуют шоколад и мирно разговаривают.

Оркестр играет вальс. На арене появляются два клоуна. Оба в пальто.

Первый. Здравствуй, Иван Иванович, мое почтение.

Второй клоун вместо ответа начинает громко плакать.

Первый. Что случилось? Почему ты плачешь?

Второй рыдает.

Первый. Я не могу, я тоже буду плакать!

Оба плачут.

Второй. Меня прогнала моя невеста Ниночка, а я так хотел жениться! *(Плачет.)*

Первый. За что она тебя прогнала?

Второй. За то, что я купил к свадьбе костюм. Она сказала... *(Плачет.)* Она сказала... *(плачет)* что за такое чучело не выйдет!..

Первый. А где же этот костюм?

Второй. Вот он!

Клоун сбрасывает пальто. На нем пиджак, один рукав которого свисает почти до пола, второй не доходит до локтя, одна пола длинная, другая короткая и кривая. Правая штанина вдвое короче левой.

Зал разражается хохотом.

Андреева и Крылов смеются вместе со всеми.

Крылов *(Андреевой)*. Так это же про вашу фабрику, ей-богу, про вашу фабрику... Абсолютно точно!

Андреева *(перестав смеяться)*. Ваши шутки становятся однообразными.

Крылов. Да вы не обижайтесь...

Он пытается сохранить серьезность, но, взглянув на арену, снова хохочет.

Андреева. Это просто не умно. *(Решительно отворачивается.)*

Крылов. Ну вот, ну, Анна Андреевна...

Андреева не отвечает.

У Веры Ивановны Бричкиной двое гостей — Маслов и Мартын Иванович Мазченко. Все свидетельствует о том, что уже много выпито, что давно уже сидят за столом эти люди. Вера Ивановна ушла на кухню, чтобы не мешать разговору.

Маслов. Вы поняли? Крылова нам необходимо убрать из магазина. Чем скорее, тем лучше. Вы можете это сделать?

Мазченко. Видите ли, уважаемый Григорий Ильич, раз мы не по закону делаем, значит, и разговор должен быть соответствующий: так, чтоб сказал — не сказал, доказать нельзя. Я следов за собой не оставляю.

Маслов. Хорошо. Говорите, как хотите, только ответьте: беретесь вы за это? Ваш карман страдает тоже — мы ничего при нем сделать не можем, у нас товар пропадает.

Мазченко. Ну, товару пропадать не нужно. Это последнее дело, чтоб товар пропадал.

Маслов. Я с вами с ума сойду. Говорите, беретесь?

Мазченко *(смотрит на часы, поднимается)*. Мне, почтеннейший, пора. Позвольте пожелать вам всего наилучшего. И не тревожьтесь, любезный. Жить надо спокойно, применительно к давлению. Пожелаю успехов. *(Уходит.)*

Маслов *(плюнув ему вслед)*. Чертов старик! Сделает?.. Или не сделает? Пожалуй, ничего не сделает.

Опасения Маслова были, однако, напрасны. Мартын Иванович сразу взялся за дело.

Универмаг. Рабочий день. Мартын Иванович впускает покупателя — гражданина в широком пальто. Покупатель входит в кабину. Мартын Иванович, ни о чем не спрашивая его, приносит несколько костюмов. «Покупатель» снимает пальто и остается в совершенно новом костюме, к которому еще прикреплены ярлыки.

Мазченко, задернув занавеску, помогает ему осторожно снять костюм и вешает его на вешалку, а другой снимает с вешалки и помогает «покупателю» надеть его. Поверх нового костюма «покупатель» надевает пальто и уходит.

Сообщник Мартына Ивановича покупал утром самый дешевый костюм стоимостью в триста рублей, а к концу дня возвращался, и Мазченко обменивал ему этот костюм на другой стоимостью в полторы тысячи. Эта операция проделывалась уже много раз. При ежедневной количественной проверке у Крылова все сходилось. А в действительности у него образовалась большая недостача, о которой он пока даже не подозревал.

Крылов стоит на контроле. Он спокоен, принимает чеки, выдает покупки.

Приходят и уходят покупатели.

Юля отпускает одного покупателя, переходит к другому, снимает и вешает костюмы. Все это она проделывает, поглядывая в сторону Славы, который работает против нее.

Слава, конечно, замечает эти взгляды, но делает вид, что занят, озабочен и ничто до него не доходит. Он похож на нахохлившегося петушка.

Юля стоит возле примерочной кабины. Она передала усатому покупателю брюки, задернула занавеску и ждет, пока он переоденется.

Слава сдержал слово — он никогда больше не подходил к Юле и не заговаривал с ней. Так шли дни, недели. Но однажды...

Слава проходит мимо Юли. Неожиданно для самой себя Юля бросается вперед, подбегает к Славе и останавливается.

— Слава... — говорит она и замолкает.

Идут секунды, Юля и Слава молча стоят друг против друга.

— Девушка, девушка, что же вы меня бросили? — басит усатый покупатель, высунув из примерочной кабины голову и руку, в которой держит брюки с ярлыком.

Однако для Юли и Славы исчезли и шум магазина, и голоса людей, и марш из репродуктора. В тишине, окружавшей их, слышится только далекий-далекий, нежный звук звенящей струны.

— Можешь ничего не говорить, — шепчет Юле Слава, — я все понимаю, что ты хочешь сказать.

— Нет, я должна тебе сказать, я хочу тебе сказать, я все теперь знаю про себя, какая я плохая, но я больше никогда не буду плохая, потому что ты... потому что я...

— Не надо, Юленька, не надо, — пугаясь и замирая от счастья, говорит Слава.

— ...потому что ты самый лучший человек на свете, потому что ты самый дорогой человек на свете, потому что я...

Юленька заплакала.

Трудно было найти более неудачное место для этого объяснения. Люди вокруг, покупатели ждут.

Вот усатый гражданин подзывает заведующего и возмущенно жалуется на невнимание продавщицы, которая неожиданно бросила его во время примерки. Он кутается в портьеру, размахивает брюками с ярлыком и жалуется, жалуется.

Михаил Иванович поворачивается, разыскивая сердитым взглядом провинившуюся продавщицу. Он видит плачущую Юлю, Славу возле нее, и сердитый взгляд Михаила Ивановича смягчается, в глазах его появляется что-то совсем неслужебное. Он говорит усачу:

— Извините, пожалуйста, сейчас я вас сам обслужу.

Открытая галлерея, соединяющая верхние этажи универмага.

Кроме Славы и Юли, тут никого нет. Снизу доносится музыка, шум голосов. Юленька сидит на перилах, раскачивая ножкой. Слава находит, что она просто удивительно мила сейчас.

— Какая у тебя хорошенькая ножка, — говорит он и вдруг замечает, что на этой действительно хорошенькой ножке прозрачный чулок... с фигурной пяткой!

— Правда, тебе нравится? — спрашивает Юленька, перестав раскачивать ножкой и вытянув ее так, чтобы самой на нее посмотреть. И вдруг замечает злополучную фигурную пятку. Так вот отчего Слава потускнел!

— Слава... Ну, не выбрасывать же их было... — умоляюще говорит она.

И Слава, вздохнув только, обнимает Юленьку.

В комнате партийного бюро директор, секретарь бюро Сергеева, Крылов и инструктор райкома Пудалов.

Пудалов плотный, небольшого роста человек с звездой Героя в петлице пиджака.

П у д а л о в. Это большой и принципиальный вопрос. Это партийное дело и нужно делать его не кулуарно, а публично, широко, оно не одной только «Зари» касается.

Он подходит вплотную к Крылову и кладет ему руку на плечо.

— Вы дрались с «Зарей» доступными вам средствами, а теперь мы считаем нужным перенести этот вопрос на обсуждение партийной организации.

С е р г е е в а. Значит, так, товарищи, в понедельник совещание коммунистов и комсомольцев нашего универмага с коммунистами и комсомольцами «Зари». Готовьтесь, товарищ Крылов, вам придется делать сообщение.

К р ы л о в. А, может быть, кому-нибудь другому... а то все я да я с ними...

П у д а л о в. Ну нет, вы знаете вопрос, вам и выступать.

Крылов возвращается к себе.

В секции комиссия — три человека.

— Нам поручено провести проверку, — говорит председатель комиссии и предъявляет Крылову распоряжение дирекции.

Михаил Иванович относится к этому совершенно буднично: такие проверки в магазине — вещь обычная, и у него нет никаких оснований для беспокойства.

Распорядок проверок давно установлен. Секцию закрывают. Продавцы разбирают весь товар по сортам и переносят все в одну сторону.

Комиссия ждет. Крылов помогает продавцам раскладывать товары по ценам, чтобы легче было подсчитать.

— У нас готово, — говорит Слава, собирающий на вешалки пальто.

— И у меня тоже все в порядке, — говорит Мазченко.

Председатель комиссии — работник инспекции универмага — тушит папиросу.

— Что ж, приступим?

— Приступим, — отвечает Крылов.

Счетный работник записывает данные, которые ему диктует председатель комиссии. Крылов ведет параллельно записи у себя в блокноте. Начинается инвентаризация. Слышатся произносимые монотонным голосом председателя слова:

— ...артикул сто тридцать пятый, цена восемьсот пять. Пальто демисезонное, артикул сто тридцать пятый, цена восемьсот пять. Пальто демисезонное, артикул сто тридцать пятый, цена восемьсот пять... артикул двести сорок первый, цена тысяча сто, артикул...

Инвентаризация закончена. Все товары снова перенесены из одного конца секции в другой.

— Все? — спрашивает председатель.

— Все, — отвечает Крылов.

— Нет ли у вас претензий, правильно ли комиссия вела проверку?

Этот вопрос комиссия по инструкции обязана задавать по окончании работы.

— Претензий нет, — отвечает Крылов.

Председатель. Тогда прошу всех выйти, секция опечатывается.

Записи комиссии передаются в бухгалтерию. Заработали счетные машины. Вращение рукояток, нервный ритм работающих механизмов, выскакивающие в окошечках цифры. В этих кадрах ощущается тревога, приближение опасности.

Кадры работающих счетных машин монтируются с кадрами Крылова, который то, спокойно улыбаясь, разговаривает с кем-то, то курит, подсчитывая цифры в своем блокноте, то пьет чай в буфете, просматривая газету.

А в звуке тревожный ритм все напряженнее, напряженнее и наконец он разряжается глухим ударом.

Крылов стоит перед высоким седым человеком — главным бухгалтером универмага. Главбух держит в руке бумажку — результат подсчетов.

— У вас недостача. Сорок тысяч рублей, — говорит он. — Очевидно, тут какое-то недоразумение.

— Конечно, этого не может быть, — председатель комиссии берет у главбуха бумажку с результатом подсчета.

— Придется просчитать еще раз.

Крылов слушает, не говоря ни слова. Записи снова передаются для подсчета.

Крылов опускается в кресло, и в тот же миг мы слышим снова стук заработавших счетных машин.

Снова вращение рукояток, нервный ритм работающих механизмов, выскакивающие в окошечках цифры.

Снова кадры работающих счетных машин монтируются с кадрами Крылова, но теперь и ритм арифмометров гораздо более нервный и Крылов по-иному ждет результатов. Он курит папиросу за папиросой, прикуривая одну от другой. Он встает, проходит по комнате и снова садится. Крылов вдруг хватается за свой блокнот и начинает подсчитывать цифры. Снова ходит, курит, ждет.

Наступает вечер. За окнами бухгалтерии зажигаются огни города.

Комиссия не уходит. Члены комиссии ждут результатов нового подсчета.

И вот на стол главбуха ложится новый документ. Он берет его в руки, читает. Крылов смотрит, ожидая ответа. Главбух опускает листок на стол и отходит к окну.

Крылов берет листок, смотрит.

— Этого не может быть, — говорит он глухо.

Кабинет директора. Ефимов, секретарь партбюро Сергеева, члены комиссии, Крылов.

— Но это же какая-то чепуха, — говорит директор, — как у Крылова может быть недостача? Что-то вы, товарищи члены комиссии, не так насчитали.

Директор переводит взгляд на Крылова. Он стоит бледный, растерянный.

Нина Николаевна, секретарь партбюро, подходит к нему.

— В чем дело, товарищ Крылов? Что случилось? Ведь это ошибка, правда?

— Не понимаю, — отвечает Крылов. — Мы считали внимательно...

— «Внимательно, внимательно»... — ворчит Ефимов, — не поверю же я, что у вас недостача... Придется еще раз провести инвентаризацию, нельзя же так оставить. Ведь это явное недоразумение...

Универмаг закрыт. Торговые залы пусты. Только в секции готового платья продолжается работа. Снова все товары проверяются и переносятся в одну сторону. Снова счетный работник записывает данные, которые диктует председатель комиссии. Утомленные продавцы подают висящие на вешалках пальто и костюмы.

Крылов снова записывает в блокнот каждую цифру.

Председатель. Артикул триста пятый, костюм двойка «метро», цена тысяча четыреста, артикул триста пятый, костюм двойка «метро», цена тысяча четыреста, артикул триста пятый...

На протяжении всей сцены слышится далекое глухое постукивание счетных машин.

Крылов стоит против главного бухгалтера, который держит в руке листок с результатами подсчета. Молча протягивает он Крылову этот листок.

Крылов, взглянув на итог, опускает листок.

Кабинет директора.

Комиссия, главбух и Крылов снова в кабинете. У окна Сергеева.

Директор. Как это мне ни неприятно, Михаил Иванович, но я обязан вас отстранить сейчас от работы. Я, конечно, уверен, что все выяснится, но пока...

Крылов. Кому передать секцию?

Директор. Я отдам распоряжение. Во вторник приступите к передаче.

Сергеева *(подходя к Крылову)*. Мне очень жаль, товарищ Крылов, я убеждена, что все еще кончится хорошо, но вы сами понимаете...

Крылов. Да-да, я, конечно, сам понимаю.

Директор. Позвольте, а как же будет с завтрашней конференцией, с докладом Крылова?

Сергеева. Так и будет, как намечено. Пусть товарищ Крылов делает доклад.

Поздний вечер.

Крылов возвращается домой.

В передней Михаил Иванович сталкивается с Евдокией Петровной. Она выносит из кухни блюдо, на котором горой лежат пирожки.

За женой с таким же блюдом в руках идет Божко, обвязанный вместо передника полотенцем.

— Попробуйте, Михаил Иванович, — говорит Евдокия Петровна,— горяченькие.

Крылов пытается отказаться, но Евдокия Петровна почти насильно заставляет его взять пирожок.

— Берите, берите, чуть горчат, правда, но это масло. Я по роже его видела, что он мне не от того куска режет. Просто сил нет с этими продавцами. Ну, жулик на жулике.

Божко толкает жену.

Крылов молча проходит.

— Что ты, не видишь, человек не в себе, лезешь со своими пирожками, со своими жуликами...

Крылов входит в свою комнату, кладет пирожок на стол, снимает шляпу, пальто, проходит из угла в угол.

Вдруг под влиянием какого-то внезапного побуждения снова одевается, но тут же, забыв об этом, опять начинает расхаживать в пальто по комнате. Садится, закуривает. Еще раз встает, ходит.

Москва засыпает. Замирает движение на улицах. Гаснут огни в окнах домов.

Михаил Иванович ходит по комнате. Табачный дым заполнил ее так, что лампа светится, как маяк в тумане.

Часы бьют полночь. Михаил Иванович чувствует, что больше не может оставаться дома.

Стараясь не шуметь, он выходит в коридор и останавливается. Ему показалось, что у вешалки кто-то есть. Он зажигает свет.

У вешалки стоит Егор Петрович Божко. Он с тревогой смотрит на Крылова.

— Это вы, Егор Петрович? Что вы тут делаете? Почему не спите?

Божко подходит к Михаилу Ивановичу.

— Что случилось, Михаил Иванович?

— Да ничего особенного...

Но Егора Петровича не так легко обмануть.

— Может быть, я могу чем-нибудь помочь?

— Нет, ничем не поможете. Спасибо, Егор Петрович, отдыхайте. Пойду проветриться, перекурил я... Спокойной ночи.

По ярко освещенным, пустынным улицам ночной Москвы шагает Крылов. Сменяются один за другим пейзажи — площади, скверы, переулки, и всюду мы видим ту же фигуру неутомимо идущего человека. Иногда

Крылов останавливается задумавшись, потом идет быстрее — он лихорадочно перебирает все, что могло случиться, что могло привести к катастрофе, и не находит ответа.

Начинается рассвет. Небо бледнеет, и на фоне его ярко выделяются цепочки уходящих вдаль фонарей.

Конференция в клубе фабрики «Заря». В зале ни одного свободного места. Рабочие «Зари» сидят вперемежку со служащими универмага.

В президиуме рядом с инструктором райкома Пудаловым — Анна Андреевна. Докладчик — Крылов — ее сосед с другой стороны. Крылов стоит, перед ним на столе разложены бумажки, он их откладывает в сторону, по мере того как переходит от одного вопроса к другому.

— Таким образом, вы видели, что возвраты и переводы в низшие сорта стали просто будничным явлением для «Зари»... пожалуйста, дайте мне воды... — Это он говорит в сторону президиума.

Андреева наливает воду из графина в стакан, но в этот момент Крылов протягивает руку к кулисе, откуда Слава подает ему пальто.

К р ы л о в. Я хочу продемонстрировать вам, товарищи, одно демисезонное пальто фабрики «Заря». Прошу обратить внимание на то, как скроен подборт.

Андреева, повернув голову к Крылову, продолжает наливать воду. Вода переливается через край стакана.

П у д а л о в. Осторожно...

Андреева, спохватившись, ставит графин на место, выливает воду из стакана в полоскательницу и вытирает носовым платком стол.

К р ы л о в. Подборт, как вы видите, стачен из трех кусков. Очевидно, в раскройном цехе искали самую выгодную раскладку... будьте добры, дайте мне воды... *(Это снова обращено к Андреевой.)*

Анна Андреевна, смутившись от сознания своей неловкости, поспешно наливает воду в стакан и собирается протянуть его Крылову, но в это время Крылов говорит такое, что она забывает о своем намерении.

К р ы л о в. Такая ложно понятая рационализация, товарищи, это, по-моему, самое настоящее головотяпство.

Андреева вспыхнула при этих словах. Она порывается вскочить, крикнуть что-то, но усилием воли заставляет себя остаться на месте, и только в одном выражается охватившее ее смятение: она выпивает одним духом стакан воды, который держала в руке.

Пудалов, краем глаза смотревший на Анну Андреевну, усмехнулся.

К р ы л о в. Это пальто из дорогого материала, стоимость его — две тысячи рублей. Мы не будем продавать такие вещи, даже если покупатель сам согласится их взять. Мы отказываемся торговать таким товаром!

П у д а л о в. И правильно делаете!

К р ы л о в. У «Зари» при кройке почти нет выпадов, но за счет чего?

Г о л о с и з з а л а. За такую рационализацию под суд отдавать!

Крылов оборачивается к президиуму, чтобы взять воду, и видит, что стакан пуст, Андреева сидит отвернувшись. Крылов придвигает графин, сам наливает себе воду и выпивает ее.

Кабинет директора универмага.

У Ефимова заведующий отделом кадров Хрыпов. Он кладет на стол перед директором раскрытую папку.

Х р ы п о в. Предлагаю временно назначить Мазченко. Кандидатура подходящая. Личное дело, как стеклышко. Анкета чистая.

Д и р е к т о р. Это верно, я смотрел его дело. А все-таки чем-то не нравится мне его физиономия.

Х р ы п о в. Ну, знаете, физиономия не документ.

Д и р е к т о р. Да я и сам понимаю. А в общем, чего там раздумывать: старый работник, личное дело в порядке, готовьте приказ.

Комната Веры Ивановны.

Вера Ивановна, Маслов и Ленский.

М а с л о в. Нет, это просто замечательно. Лучшей кандидатуры я бы и сам не подобрал. Молодцы! Мазченко назначили — это надо же так в точку попасть! Ну, теперь мы в полном порядке.

Кабинет директора универмага Ефимова.

В кабинете, кроме директора, комиссия из трех человек: прежний инспектор — он возглавляет новую комиссию по передаче секции — и два члена комиссии — Юркин и бухгалтер универмага. Рядом с директором новый заведующий секцией готового платья Мартын Иванович Мазченко. В кабинет входит Крылов. Проходя мимо членов комиссии, Крылов здоровается. Инспектор и бухгалтер отвечают ему, а Юркин демонстративно отворачивается.

Д и р е к т о р. Товарищ Крылов, прошу приступить к передаче. Секцию сдаете товарищу Мазченко.

Ю р к и н. Только я хочу предупредить Крылова, что комиссия никаких объяснений о недостачах принимать не будет. Предупреждаю заранее.

Все присутствующие с удивлением посмотрели на выскочку. Инспектор пожимает плечами.

К р ы л о в. Какие же объяснения? Я сам не понимаю, что произошло.

Ю р к и н. Ну, нас это не интересует. Об этом вы будете говорить соответствующим органам.

Все, кроме директора, выходят из кабинета. На лестнице Юркин, несколько поотстав, оказывается рядом с Крыловым.

Ю р к и н *(тихо)*. Послушай, Михаил, ты на меня не обижайся. Я за тебя, как за брата, душой болею, но... сам понимаешь.

В секции комиссия застает похоронное настроение. Все сотрудники молча встречают пришедших. Каждый подходит к Михаилу Ивановичу и пожимает ему руку.

П р е д с е д а т е л ь. Что ж, товарищи, приступим к передаче.

По верхней, открытой галерее универмага идут секретарь парторганизации Нина Николаевна Сергеева и Ефимов.

С е р г е е в а. Не знаю, как вы, но я чувствую себя отвратительно.

Е ф и м о в. Не говорите...

С е р г е е в а. Что же делать? Не сидеть же сложа руки? Я не могу спокойно идти домой. Ну что делать, по-вашему?

Е ф и м о в. Попробуем еще раз тщательно проверить секцию.

С е р г е е в а. Сто раз проверить! И секцию, и склад, и бухгалтерию! До тех пор проверять, пока найдем причину. Мы обязаны, не имеем права не найти. Вызывайте инспектора, а я приму свои меры.

В партбюро Сергеева и Слава Сидоркин.

С е р г е е в а. Ты веришь, Слава, в то, что Крылов виноват, что он украл?

Слава вскакивает с места и отбрасывает пятерней со лба волосы.

С л а в а. Можете меня убить. Вы не знаете, какой это человек...

С р г е е в а. Так что же случилось?

С л а в а. Не знаю, Нина Николаевна. Со стороны у нас украсть невозможно. А наших я знаю, как свои пять пальцев.

С е р г е е в а. Ну, Слава, чудес на свете тоже ведь не бывает.

Слава. Поверьте, я сам себе места не нахожу.

Сергеева. Так вот что, собери своих ребят. Только тех, кому ты можешь доверить, как самому себе...

Из-под абажура падает яркий конус света. Над чайным столом пять юных голов близко, по-заговорщически сдвинулись вокруг Славы.

Слава. Ребята, мы обязаны выяснить, что случилось. Нужно внимательно наблюдать за всем, что в секции происходит. Но знаете как? Муха летит, и то посмотри, куда летит, зачем летит...

Андреева входит с инструктором райкома Пудаловым в свой кабинет.

Пудалов. Ну что ж, товарищ Андреева, надо вам из этого выговора делать выводы. В общем, попало вам крепенько со всех сторон. Мой совет — беритесь за перестройку сразу. Не унывать сейчас — действовать вам надо, Анна Андреевна.

Андреева. Да я не унываю и я все сделаю. Но не могу я, понимаете, не могу примириться с тем, что фабрику ославили. Ведь Крылов так представил дело, что общественности стали видны одни только наши недостатки, будто на фабрике ничего хорошего и нет.

Пудалов *(раскуривает трубку)*. Ну, Крылов, к сожалению, беспокоить вас больше не будет. Он, знаете, больше не того...

Андреева. Что значит — не того?

Пудалов. Снят с работы и отдан под суд.

Андреева. Крылов? За что?

Пудалов. Обвинение серьезное. По существу, обвинение в краже. У него недостача — сорок тысяч.

Андреева. Вы ошибаетесь, очевидно. Это невозможно.

Пудалов. К несчастью, это факт.

Андреева *(убежденно)*. Не может быть. Вы же его знаете, разве этот человек...

Пудалов. Я сам огорчен не меньше вас.

Перед секретарем партбюро универмага Сергеевой сидит Андреева.

Сергеева *(заканчивая рассказ)*. Вот что произошло с Крыловым.

Анна Андреевна, видимо, внимательно ее слушала. Она очень взволнована.

Андреева. Вы знаете, товарищ Сергеева, мне лично Крылов доставил много неприятностей, я из-за него пережила тяжелые минуты и у меня нет никаких оснований за него заступаться, но ведь это все какая-то чепуха. Это же серьезный принципиальный человек.

Сергеева. И мы всегда считали Крылова образцовым коммунистом.

Андреева. Поймите, тут даже простой логики нет. Если бы он был жуликом, разве стал бы он поднимать войну с нами? Наоборот, ему бы надо быть в хороших отношениях со всеми. Согласитесь, Крылов даже не похож на такого человека.

Сергеева. Вполне соглашаюсь. Но «не похож», к сожалению, не аргумент для бухгалтерии. Да... тяжелая история. А как у вас дела на «Заре»?

Андреева. У нас будут большие перемены. Надо признаться, взбучка пошла на пользу. Приезжайте как-нибудь. Интересные вещи покажу вам. *(Натягивает перчатки, собираясь уходить.)*

Сергеева, внимательно взглянув на нее, безошибочным женским инстинктом поняла, что Анна Андреевна неспроста приехала и неспроста расспрашивала ее о Крылове.

Она встает, подходит к Андреевой и берет ее за руку.

Сергеева. Не надо так, Анна Андреевна. Ну сядьте, посидимте еще вместе.

Женщины усаживаются на диван, стоящий в углу.

Сергеева. Я ведь вижу, вы не в себе. Ну, может быть, еще как-то и уладится у него, успокойтесь, милая. Вы что... вы с ним давно... знакомы?

Андреева. Нет, нет... Вы не так поняли. Он мне совсем чужой человек. Вы не подумайте только...

Сергеева. Нет, я ничего не думаю.

Однако отрицание Анны Андреевны ни в чем не убедило Сергееву.

Сергеева. Ох, какие же все мы, бабы, дуры. Да, положение Крылова тяжелое. Мало того, что он под следствием, он еще должен покрыть недостачу. Не так это просто — где он возьмет такую сумму?

В дверь стучат.

— Можно к вам, Нина Николаевна?

В партбюро входит несколько человек.

Андреева поднимается.

— Я пойду. Всего хорошего.

В примерочной перед зеркалом стоит высокий старик — Куропаткин. На нем новый костюм, с несрезанными еще ярлыками. Старик осматривает себя в зеркало.

Возле него Слава и новый заведующий секцией Мазченко.

Старик. Ну что же, режьте эти талоны. Я останусь в новом. А мой старый костюм заверните.

Слава отрезает ярлыки.

Старик. А где ваш директор или заведующий?

Слава указывает на Мартына Ивановича.

Старик. Нет. Тут был такой видный товарищ, такой самостоятельный...

Слава. Он у нас больше не работает.

Старик. Жаль. Если увидите, скажите: Куропаткин велел кланяться. Скажите, костюм получил и велел благодарить его за заботу к рядовому человеку. Ну, до свидания. Я очень доволен.

Александра Ивановна, домработница Андреевой, вытирает заплаканные глаза.

— Вот, Анна Андреевна, тут холодец. Суп я вам на два дня сготовила. За окном телятина в синей тарелке.

Вещи Александры Ивановны сложены. Расчет получен.

— Ну хотите, я у вас без жалованья буду жить? Когда-нибудь рассчитаемся.

— Ничего, Александра Ивановна,— отвечает Андреева,— обедать буду на фабрике. Проживу.

Наконец Александра Ивановна берет свой чемодан и уходит, всхлипывая и утирая нос. Проводив ее, Андреева проходит по опустевшей квартире, из которой исчезли пианино, радиоприемник, светившийся по ночам зеленым глазом, и некоторые другие вещи.

Андреева берет со стола деньги, сберегательную книжку и выходит из дома.

В сберкассе девушка спрашивает Анну Андреевну:

— Все берете?

— Все,— отвечает Андреева.

Звонок.

Младшая дочь Божко, Леля, открывает дверь. Она с удивлением смотрит на незнакомую женщину — Андрееву.

— Товарищ Крылов живет здесь?

— Здесь. Его нет дома.

— Нет дома... А он скоро вернется?

— Не знаю. Может быть, скоро.

— У меня к нему очень важное дело. Может быть, вы разрешите мне обождать?

Леля колеблется.

— Ну заходите. Вот его дверь.

Анна Андреевна стоит в комнате Крылова.

Как тут пусто, как неуютно, неубрано. В пепельницах полно окурков, обгоревших спичек. Раскладная кровать, два табурета и стол. Несколько книг на табурете у изголовья.

Анна Андреевна кладет пакет на стол, снимает пальто и достает из-за радиатора веник.

Кабинет следователя прокуратуры.

Против следователя сидит Крылов. У него утомленный вид человека, которому уже все стало безразличным.

На столе следователя множество документов, связки бланков, пачки товарных чеков.

Следователь задает вопросы, Крылов отвечает. Следователь записывает ответы Крылова в протокол допроса.

Каждый день Крылова вызывал следователь прокуратуры. Поднята была вся отчетность, все накладные, наряды, чеки, вызывались свидетели. Никаких ошибок в документах не обнаруживалось. Михаил Иванович страдал от унижения, но заставлял себя вспоминать, отвечать на вопросы... Его угнетало еще и то, что он покрыл только небольшую часть недостачи, одолжив деньги всюду, где только можно было.

Следователь смотрит на часы, складывает документы — на сегодня допрос окончен. Устало поднимается Крылов и выходит из кабинета.

На улице он закуривает папиросу и идет не спеша — так, как может идти только человек, которого никто и ничто не ждет. Прохожие то и дело деловито обгоняют его.

Леля слышит какой-то грохот в комнате Крылова, потом дверь открывается, и гостья, которой она разрешила дожидаться Михаила Ивановича, выходит с засученными рукавами. В одной руке она держит кусок картона, на котором лежит груда окурков, в другой — немытую посуду.

— Что вы делаете? — кричит Леля. — Он не позволяет ничего трогать у себя!

— Ничего, детка, — отвечает, проходя мимо нее, Андреева, — где тут у вас можно взять ведро и тряпку?

— Тетенька, вы же сказали, что хотите только подождать его, — уже жалобно говорит Леля ей вслед.

Крылов возвращается домой. В передней он останавливается, заметив полосу света, пробивающуюся из-за двери его комнаты. Мгновение поколебавшись, Михаил Иванович открывает дверь.

Он ожидал чего угодно, но только не того, что увидел.

Комната убрана и вымыта. Стол накрыт чистой скатертью. Стоят два прибора, бутылка вина, закуска. На окне на электрической плитке разогревается обед.

За столом сидит Андреева.

Михаил Иванович онемел от изумления. Он продолжает стоять в раскрытой двери.

Анна Андреевна встает.

— Извините, Михаил Иванович, — говорит она, — я тут похозяйничала немного.

Наконец Крылов закрывает дверь.

— Это вы? — спрашивает он. — Почему?

Анна Андреевна подходит к нему, протягивает завернутый в газетную бумагу пакет.

— Вот, пожалуйста, возьмите.

Крылов, ничего не понимая, берет пакет, разворачивает его — это деньги. Много денег.

— Все продала, — улыбается Анна Андреевна. — Пожалуйста, возьмите.

Крылов переводит взгляд с денег на лицо женщины. Она улыбается как-то неуверенно, не зная, возьмет ли он у нее эти деньги. И Михаил Иванович вдруг все понял: почему она пришла и кто ему эта женщина.

Он протягивает ей руку и она берет ее. Они долго стоят, держась за руки, глядя друг на друга.

Потом Анна Андреевна говорит:

— А теперь давайте обедать, я ужасно проголодалась.

И вот кончился этот удивительный обед. На столе пустые чайные чашки, пустая бутылка, ложки, тарелки.

Андреева и Михаил Иванович сидят за столом.

Михаил Иванович курит, Анна Андреевна, положив голову на сложенные руки, смотрит на него.

— Удивительно, правда?

— Не удивительно, а невероятно. Да, вот что, — спохватился вдруг Михаил Иванович, — я ведь должен написать вам расписку.

— Какую расписку? — не понимает Анна Андреевна.

— Ну, что я взял у вас взаймы...

— Если хотите, пишите.

Михаил Иванович садится за стол, отодвигает немного в сторону открытую коробку консервов, кладет бумагу, начинает писать.

Анна Андреевна убирает со стола, стряхивает крошки и останавливается, глядя на склоненную над бумагой голову Крылова. Он почувствовал, что она на него смотрит, и, стараясь сделать это незаметно, прячет под рукав высунувшийся порванный манжет рубашки.

— Вот, пожалуйста.

Андреева берет бумажку, складывает ее, кладет на стол.

— И больше мы сегодня о делах не будем говорить. Хорошо?

Крылов молча и как-то все еще удивленно смотрит на нее.

А н д р е е в а. Пойдемте гулять. Хотите?

Крылов подает Анне Андреевне пальто, и они выходят.

Маленькая Леля, очевидно, подняла по тревоге всю семью Божко.

На Анну Андреевну и Крылова, когда они проходят по коридору, из всех дверей, из всех щелей смотрят встревоженные физиономии младшего поколения семьи Божко.

Леля беспокоится больше всех, она всматривается в эту чужую женщину, в светлое, счастливое лицо Михаила Ивановича, который глядит

на гостью каким-то странным взглядом и проходит, даже не заметив стоящую у дверей девочку.

Зазвучала музыка.

Анна Андреевна и Крылов идут по вечерним улицам Москвы. По счастливым взглядам, которыми они обмениваются, по тому, как переходят они неосторожно перекресток, видно, что ничего для них не существует на свете, кроме человека, идущего рядом.

Анна Андреевна почему-то смеется, то отвечает что-то Крылову, то задумчиво взглянет на него.

Давно опустели ночные улицы города.

Рассвет застает Крылова и Анну Андреевну на Ленинских горах. Светлым, спокойным взглядом обводит Крылов все вокруг — поднимающийся далеко внизу из утренней дымки город, серебряное полукружье реки, солнце, встающее над горизонтом, и женщину, которая стоит рядом.

Как все прекрасно!

Косые лучи утреннего солнца освещают подъезд дома. Анна Андреевна останавливается у двери.

— Ну, прощайте,— мягко говорит она.

К р ы л о в. Как... почему — прощайте?

Она протягивает Крылову руку.

К р ы л о в. Слушайте, это какое-то сумасшествие... Почему? Почему?..

А н д р е е в а. Нет, нет. Я бесконечно дорожу нашими отношениями — вот такими — и не хочу подвергать их испытаниям... У меня останется такое светлое воспоминание! Прощайте, дорогой.

Крылов целует ее руку.

— Благодарю вас,— говорит он. Потом поворачивается и уходит.

Анна Андреевна уже поднялась по лестнице, когда Крылов, быстро вернувшись, открывает дверь внизу.

— Анна Андреевна... — громким шепотом говорит он.

— Нет, нет... — так же шепотом отвечает она вниз, в темный пролет лестницы. — Прощайте...

В секции готового платья все идет по-старому. Входят и выходят покупатели, продавцы заводят их в примерочные кабины, на контроле им выдают покупки.

Но за каждым движением покупателей, за каждым поворотом головы продавца внимательно следят глаза Славиных друзей.

Слава в примерочной. Покупатель в новом костюме, он рассматривает свое отражение в зеркале.

— Что ж, неплохо, — говорит он, — выпишите.

Слава, взглянув на ярлык, выписывает чек.

Покупатель засовывает руку в карман пиджака и обнаруживает там бумажку. Он протягивает ее Славе.

— Тут какая-то штука, может быть, вам нужно?

Слава берет у него бумажку. Это чек. Слава с недоумением рассматривает его, сравнивает с ярлыком, прикрепленным к костюму. Никаких сомнений — это оплаченный чек именно за этот костюм.

Первое побуждение у Славы — пойти к заведующему, сказать, спросить... но затем он останавливается и кладет чек в карман.

Оставшись один в примерочной кабине, Слава достает из кармана бумажку. Снова внимательно рассматривает ее, поворачивает так и этак, задумывается, пытаясь найти разгадку ее появления.

Слава и его товарищи склонились над лежащим на столе чеком. Ребята в полнейшем недоумении.

— Не может этого быть.

— Если чек был оплачен и костюм получен, как же он мог оказаться снова в магазине?

— Невозможно...

— Не понимаю...

— Тут, ребята, что-то не так. Тут что-то не так просто...

— Что же делать? Не в милицию же идти?

— Не в милицию? А почему, собственно, не в милицию? Дело серьезное, надо разобраться.

— Давайте, ребята, поговорим с Сониным лейтенантом.

— А что ж... ОРУД, ОРУД, а он все-таки знает, к кому, куда.

— Верно. Пойдем.

Друзья в столовой у Божко.

Соня *(возмущенно)*. Чтобы я к нему пошла? Много чести, еще вообразит бог знает что. Нет, я не пойду. Ни за что.

Юля. Ты меня удивляешь, раз это нужно, как ты можешь отказываться?

Слава. Вообще, что это за «не пойду». Тебе дается задание, вот и весь разговор. Бери пальто.

В отделе регулирования уличного движения есть коридор, хорошо знакомый многим московским водителям. Сидит в этом коридоре печальная очередь. Это водители, которые дожидаются вызова к следователю по поводу нарушения правил уличного движения.

В одном из кабинетов за письменным столом лейтенант Малюткин, а перед ним на стуле нарушитель — сидит, мнет кепку в руках. В комнате еще одно лицо — регулировщик уличного движения Петухов, вызванный для дачи свидетельских показаний.

Нарушитель, естественно, в невеселом настроении. В этом нет ничего удивительного. Но странно то, что и следователь — лейтенант Малюткин — до того мрачен, что можно подумать, будто его самого привлекли за нарушение правил уличного движения.

После отпуска лейтенант Малюткин стал неузнаваем. Друзья не могли понять, что случилось с веселым лейтенантом. Просто подменили человека.

Малюткин *(мрачно и безразлично)*. Я у вас должен отобрать права на три месяца.

Водитель. Как же так, товарищ лейтенант, он же желтый когда дал?

Петухов. Желтый дали — вы еще пять метров до черты не доехали.

Малюткин *(так же мрачно)*. Вот видите. И в протоколе так сказано.

Водитель. Как же так, товарищ лейтенант...

Малюткин. А вот так. Придется отобрать права.

Водитель. И пива я в рот не брал.

Малюткин. Не знаю, вот акт. Вы были нетрезвым. Придется отобрать.

Водитель смотрит на Малюткина и не понимает, что случилось.

Лицо лейтенанта вдруг преобразилось: не улыбка, а тысяча сменяющих друг друга, переходящих одна в другую улыбок появляются на его лице. Лейтенант вскакивает и бросается навстречу входящей Соне.

Даже ледяной вид Сони, официальное выражение ее лица — ничто уже не может сдержать расплывающуюся по физиономии лейтенанта улыбку.

С о н я. Я к вам по делу.

М а л ю т к и н. Одну минутку. Присядьте, пожалуйста.

Малюткин, сияя, возвращается к своему столу.

Увидев такую разительную перемену в настроении начальника, водитель приободрился и уже начинает надеяться на благоприятный исход дела.

Однако Малюткин, продолжая сиять светлой, счастливой улыбкой, говорит:

— Значит, придется у вас права отобрать...

И, сияя, заполняет постановление.

— ...на три месяца. Пожалуйста.

Улыбаясь, он передает Петухову постановление.

Недоумевающий нарушитель и Петухов уходят из кабинета.

Малюткин плотно прикрывает за ними дверь.

С о н я. Только прошу вас, не воображайте. Я к вам по делу.

Но и это заявление не может изменить настроения Малюткина.

С о н я *(начиная рассказ)*. Дело вот какое...

Малюткин, Соня и Слава в кабинете майора — работника ОБХС.

М а й о р *(пожимает руку Славе)*. То, что вы рассказали, очень важно, и мы сейчас же примем меры.

Майор провожает посетителей к дверям.

Тот же кабинет. Перед майором — капитан Баранов.

М а й о р. Отправляйтесь в универмаг. Произведите внезапную проверку в секции готового платья.

Из кабинета Ефимова выходит Вера Ивановна Бричкина. Она сталкивается со входящим в кабинет капитаном Барановым. Он в штатском.

Пропустив его в кабинет директора, Вера Ивановна неплотно прикрывает дверь и прислушивается к тому, что говорится в кабинете.

Капитан предъявляет Ефимову свое удостоверение.

Е ф и м о в. Внезапную проверку мы сейчас организуем. *(Снимает трубку.)* Инспекцию...

Вера Ивановна, встревоженная тем, что услышала, торопливо идет в торговый зал. Она поднимается в лифте. Возле секции готового платья встречает Мазченко.

Б р и ч к и н а. Здравствуйте, Мартын Иванович, как чувствуете себя? *(Тихо.)* К вам сейчас придут. Излишки есть?

М а з ч е н к о. Конечно.

Б р и ч к и н а. Избавьтесь немедленно. Не то будет поздно.

Слава, Юля и другие комсомольцы работают, принимают покупателей, делают все, что необходимо, но в то же время не спускают глаз с других сотрудников, с входящих и уходящих покупателей. Юля видит, как Мартын Иванович куда-то торопливо прошел, сразу вернулся, стал на контроль, готовит большой сверток.

Директор между тем подписывает распоряжение о проведении проверки и вручает его инспектору.

Инспектор вместе с двумя членами комиссии и капитаном Барановым спускаются по лестнице, направляясь в секцию готового платья.

Юленька, обслуживая очередного покупателя, посматривает в сторону Мартына Ивановича.

И вот она видит, как к Мартыну Ивановичу подходит человек в беличьей ушанке — тот, который приходил к нему менять костюмы.

Юля видит, что Мартын Иванович передает этому человеку большой сверток, хотя «покупатель» не давал никакого чека.

— Минуточку, минуточку, — говорит Юленька, — подождите минуточку...

Оставив своего недоумевающего покупателя, она осторожно, стараясь не обратить на себя внимания, раздвигает висящие в ряд на плечиках пальто и протискивается по ту сторону вешалки.

Она находит взглядом Славу — он стоит далеко — и подает ему тревожный знак. Слава быстро подходит.

Сердце у Юленьки так колотится, что она закрывает его рукой. Ей кажется, что все видят ее волнение.

— Скорее...— шепчет она Славе,— в беличьей шапке... без чека... у Мартына Ивановича.

Слава все понял. Он оглядывается — не видит ли его Мазченко — и, легко перепрыгнув через прилавок, пускается бежать, то маневрируя между покупателями, то расталкивая их.

Юля бежит вслед за ним.

Тысячи людей движутся по универмагу, поднимаются и опускаются с этажа на этаж. Как найти между ними этого человека в беличьей шапке? Куда он пошел?

— Беги направо, я налево,— кричит Слава, и они с Юлей разбегаются в противоположные стороны.

— Сумасшедший,— ворчит старуха, у которой Слава вынырнул из-под ног и тут же исчез.

Комиссия подходит к секции готового платья. Инспектор предъявляет Мазченко распоряжение дирекции. Мазченко совершенно спокоен — все меры приняты.

Секция закрывается для проверки.

У перил стоит группа «командировочных» с покупками в руках. Посмеиваясь, они разговаривают.

Вдруг какая-то девочка налетает на них с быстротой ракетного снаряда, разбивает их группу надвое и исчезает.

— Ничего у вас не пропало? — спрашивают «командировочные» друг друга.

Нет, как будто все покупки остались целы.

Слава и Юля сталкиваются на том месте, где расстались, беличьей шапки нет.

— Вниз! — шепчет Слава, и они понеслись по лестнице, чуть не сшибая встречных.

Они летят с этажа на этаж, и вдруг Юля, побледнев, хватает Славу за руку.

— Он!.. — Задыхаясь, ребята останавливаются.

Возле справочного бюро, где помещается и камера хранения, стоит человек в беличьей шапке и сдает свой сверток.

Вера Ивановна Бричкина выписывает квитанцию.

Слава и Юля, затаившись, ждут.

— Не кладите далеко,— говорит беличья шапка Вере Ивановне,— я скоро вернусь. — Он берет квитанцию и отходит.

Через мгновение под прилавок справочного бюро ныряет Слава, а за ним Юленька.

— Вера Ивановна, ради бога, не отдавайте этому человеку сверток, пока мы не приведем милицию.

— Ну как же я могу не отдать — у него квитанция...

— Вера Ивановна, ни в коем случае, поймите... Его надо задержать.

— Ну бегите скорей, но если он придет, что же я могу сделать?..

— Юля, ты беги на улицу, а я поищу в магазине. Скорее! Вера Ивановна, поймите, ни в коем случае!

Слава и Юля исчезают.

Юленька пробивается к выходу, а Слава, проталкиваясь сквозь густую толпу, ищет милиционера в залах универмага.

Между тем к Вере Ивановне возвращается человек в беличьей шапке. У него в руках теперь еще два больших свертка.

Вера Ивановна берет у него квитанцию и тихо говорит:

— Исчезайте немедленно... Вас ищут.

Человек испуганно оглядывается.

Юленька наконец выбирается на улицу. Куда бежать — направо? налево? По тротуару народ идет так густо, что ей приходится бежать по мостовой — прямо навстречу троллейбусам и автомобилям. На углу милиционера нет. Юленька бросается в обратную сторону. Теперь машины, гудя, обгоняют ее, шоферы ругаются, высовываясь из кабин, а Юленька бежит, бежит, ни на что не обращая внимания.

Вера Ивановна подает сверток. Человек в беличьей шапке берет его, оглядывается и быстро идет к выходу из магазина.

Слава пробегает мимо посудной секции. Здесь возле Сони обязательно должен был бы быть ее лейтенант. Но Соня разговаривает с какой-то покупательницей. Лейтенанта нет.

— Куда ты, Слава? — спрашивает Соня, увидев его растрепанного и взволнованного.

— Так он, проклятый, возле тебя целые дни, а когда надо дозарезу, так его нету.

— Кого — нету?

— Ну, милиционера твоего нету,— отвечает Слава, собираясь бежать дальше.

— Посмотри там, за колонной,— говорит Соня, и Слава обнаруживает за широкой колонной, что против посудной секции, лейтенанта Малюткина.

Слава хватает его за руку. Он ничего не объясняет и, только крикнув: «Скорей!»,— бросается с ним бежать.

Между тем человек в беличьей шапке приближается к выходу — он давно был бы на улице, если бы не масса народа.

Когда Слава с лейтенантом, растолкав людей, подбегают к справочному, Вера Ивановна только пожимает плечами.

— Пришлось отпустить его, я больше не могла держать...

Слава, злобно взглянув на нее, отворачивается и вдруг видит мелькающую у выхода беличью шапку. В это же мгновение и беличья шапка, оглянувшись, замечает лейтенанта и Славу, кинувшихся в его сторону.

Беличья шапка опрометью бросается к выходу.

Слава и лейтенант за ним.

У выхода человек в беличьей шапке, опередив немного Славу и лейтенанта, вскакивает в одно из отделений вращающейся двери, дверь завертелась, и Слава с лейтенантом успевают втиснуться только через одно отделение за ним.

Когда дверь выносит их на улицу, они никого не находят.

А человек в беличьей шапке делает простейшую вещь: он присаживается в своем отделении на корточки и идет на согнутых ногах — становится невидимым, так как стекло в вертушке установлено только до половины, а низ сделан из дерева. Провернувшись таким образом на полный круг, беличья шапка снова оказывается в магазине.

Но в это время из другого отделения вращающейся двери в магазин вбегает Юленька с милиционером, которого она привела. Увидев их, беличья шапка снова кидается к выходу, через вертушку выскакивает на улицу и попадает прямо в объятия Славы и Малюткина.

— Что это вы в «кошки-мышки» играете? — говорит Малюткину оказавшийся в толпе лейтенант Пальцев.— Здравствуй, Сеня.

Это тот самый Пальцев, который некогда так жестоко разыграл Малюткина.

— Здравствуй, здравствуй,— отвечает Малюткин. Он крепко держит за руку человека в беличьей шапке.

— Вы не имеете права меня задерживать! — возмущается беличья шапка.

Его уже ведут по торговому залу.

— Кто такой? — спрашивает Пальцев.

Малюткин. Поверишь, сам не имею понятия. Ребята попросили.

Беличья шапка. Я буду жаловаться. Я покупатель.

Милиционер. А зачем вы бегали?

Беличья шапка. Мало ли зачем. Может быть, у меня тренировка. Какое вам дело?

Беличью шапку заводят в кабинет директора.

— Что у вас здесь в покупке? — спрашивает директор.

— Костюм.

— Размер?

— Мой. Я номеров не знаю.

— Хорошо. Какого цвета?

— Темный. Я на цвет не обратил внимания.

— «Не обратил внимания»? Странно, но предположим, что так. Сколько вы платили? Или вы на это тоже не обратили внимания?

Человек смешался.

— Я не знаю точно. У меня были свои деньги и чужие.

— Сколько вы заплатили?

— Восемьсот рублей... приблизительно.

Сверток разворачивают. В нем лежат два светлосерых костюма в полоску, к каждому прикреплен ярлык с ценой — полторы тысячи.

Лейтенант Малюткин и Пальцев выходят из директорского кабинета.

Пальцев. Ну как живешь, Сеня? Что-то ты невеселый.

Малюткин. Так, ничего. Неважно себя чувствую.

Пальцев. А я думал, после того как мы тебя выручили от этой девчонки, ты повеселей станешь.

Малюткин, стараясь понять, о чем говорит приятель, удивленно взглянул на него.

Пальцев. Все-таки я скажу: дружба — святое дело. Розыгрыш — розыгрышем, а я видел, что ты пропадешь и надо тебя спасать.

Малюткин все еще не понимает, о чем речь.

Пальцев *(рассмеявшись)*. Но Варя, Варя... Объявите, говорит, по радио — мы отца потеряли. И так это правдоподобно...

Малюткин, уже начиная понимать и напряженно наморщив брови, слушает приятеля.

П а л ь ц е в. Малюткин, говорят, Семен Николаевич? Сейчас объявим, не волнуйтесь. Что такое? Что с тобой?

Озверевший от ярости Малюткин хватает приятеля и, ни слова не говоря, волочит его за собой.

Они проносятся по торговым залам универмага с этажа на этаж. Пальцев, ничего не понимая и время от времени пытаясь остановиться и спросить Малюткина, что случилось, вынужден бежать в том же темпе, что и приятель, так как Малюткин изо всей силы держит его за руку.

— Что это милиция так разбегалась,— ворчит желчная старушка.

Мимо игрушечного отдела, мимо музыкального, мимо женщин, примеряющих шляпы... и вот Малюткин перед Соней.

К счастью, в этот момент у прилавка нет покупателей.

М а л ю т к и н. Соня, нам необходимо сейчас же объясниться.

С о н я. Вам, может быть, необходимо, а я не испытываю никакой потребности.

М а л ю т к и н *(свирепо ставит перед Соней Пальцева)*. Ну говори, как было дело!

Ночь.

К Вере Ивановне в комнату вбегает Маслов. Он включает свет, подбегает к кровати.

— Что такое? — вскрикивает Вера Ивановна.

— Давай скорее, где мои документы, те, что я дал спрятать...

— Что случилось? — встревоженно спрашивает Вера Ивановна,— что с тобой?

— А... — досадливо отвечает Маслов, — что тут говорить, укладывайся скорей. Вот и все. Скорей, чемодан...

Лихорадочно спеша, мешая друг другу, сталкиваясь и злясь, Вера Ивановна и Маслов начинают укладываться. Торопливо засовываются в чемоданы пачки денег, вперемежку с бельем и ненужной чепухой, которая как на зло попадается под руку.

Вдруг раздается звонок. Вера Ивановна и Маслов вздрагивают и застывают, глядя на дверь.

У Мартына Ивановича Мазченко дома обыск.

Мартын Иванович сидит безучастно в стороне. Его жена и дети пугливо жмутся в дверях.

Сотрудники милиции, производящие обыск, оглядывают комнату. Всюду разбросаны вещи, все ящики открыты, шкафы обысканы.

Сотрудник снимает с полки большое чучело совы. При этом Мартын Иванович обнаруживает некоторое беспокойство.

Жена Мазченко вскрикнув, бросается вперед: из распоротого чучела сыплются деньги, золото, драгоценности.

— Боже мой,— кричит она,— боже мой, что же ты наделал? Зачем же мы всю жизнь жили, как нищие. От меня прятал, от детей прятал, мерзавец ты, последний мерзавец...

Соня, Малюткин, Юля и Слава усаживаются в «Москвич». Рядом стоит приятель Малюткина лейтенант Пальцев.

М а л ю т к и н. А ты пройдись пешочком. Пройдись, пройдись, подумай на свободе о своих преступлениях.

Малюткин захлопывает дверку и уезжает. Приятель уныло плетется домой. Грустная его фигура представляет резкий контраст с шумным весельем вечерней московской улицы.

«Москвич» бежит с непостижимой для своей марки скоростью, опережая все машины, где за счет быстроты, где за счет ловкости и бесцере-

монности водителя. Он проскакивает под носом у «Зисов», ныряет в узкое пространство между «Победой» и троллейбусом, вынуждая других водителей снижать скорость и пропускать его.

Но вот «Москвич» попал на перекресток, где его останавливает регулировщик.

Это тот самый Петухов, которого мы видели в кабинете Малюткина. Направляясь к нарушителю, регулировщик Петухов заранее смакует удовольствие, которое ему предстоит. Он подходит преувеличенно медленно, открывает дверку машины и козыряет. Но как козыряет! В этом жесте сознание своей власти, сознание права казнить или миловать и демонстративная вежливость сильного — вот они мы какие...

— Прошу предъявить права, вы сделали нарушение...

И вдруг он замолкает, удивленно глядя на лейтенанта Малюткина, своего прямого орудовского начальника.

— Товарищ лейтенант... неужели это вы? Как же так?

Изумление регулировщика вызвано не только личностью лейтенанта, но и тем, что на лице своего прямого начальника он видит явное смущение. Лейтенант, который, по представлению регулировщика Петухова, создан только для отдачи служебных распоряжений, неожиданно предстал перед ним в глубоко частном виде.

Да, лейтенант смущен. Девушка, сидящая рядом, отвернулась и старательно пудрится. Не зная, как реагировать на это удивительное явление, регулировщик переводит растерянный взгляд внутрь машины.

Внутренний свет освещает машину. Юленька и Слава, сидящие на задних местах, поспешно отсаживаются друг от друга так далеко, как только позволяют размеры «Москвича».

Петухов растерялся и не знает, что ему делать.

— Извините, товарищ лейтенант, прошу следовать дальше,— говорит он наконец, закрывая дверку.

«Москвич» понесся вперед, а регулировщик Петухов смотрит ему вслед, почесывая затылок и размышляя на темы любви и службы.

— Ну вот и кончился наш прощальный вечер,— говорит Анна Андреевна Крылову.

Они стоят у входа в ее дом. Поздно. Редкие прохожие спешат домой.

— Слушайте, это какое-то сумасшествие,— отвечает Михаил Иванович, — почему мы не должны больше видеться? Я не понимаю вас. Именно теперь, когда нам так хорошо вместе.

Анна Андреевна берет его руку.

— Слишком хорошо, и я боюсь этого. Довольно с меня того опыта, который мне дало замужество. Мы были с ним совершенно чужими людьми. А теперь... Я бесконечно дорожу вашей дружбой, я не хочу подвергать ее испытаниям.

— Ну так будем встречаться, как до сих пор.

— Нет, Михаил Иванович, нет. Я твердо это решила. Мы сейчас простимся с вами, и на этом все кончится. У меня останется такое светлое воспоминание об этом времени... Прощайте, дорогой.

Михаил Иванович целует ее руку.

— Благодарю вас,— говорит он. Потом поворачивается, уходит.

Анна Андреевна уже поднялась до третьего этажа, когда Крылов, быстро возвратившись, открывает дверь внизу.

— А если вы все-таки передумаете? — кричит он вверх.

Анна Андреевна останавливается, улыбается в темноте.

— Тогда я сама дам вам знать...— громким шепотом говорит она в просвет лестницы, — но вы не ждите. Я не передумаю. Прощайте.

Утро.

В большие зеркальные окна льется солнечный свет.

По широкой лестнице универмага поднимаются служащие. Звенят молодые голоса, слышится смех, постукивают по мраморным ступенькам каблучки девушек.

Шумный поток растекается по этажам.

Герои нашей картины — капельки этой реки — движутся вместе со всеми, перекликаясь, смеясь, спеша к своим местам.

Девушки в шелковых халатах, с вышитой на нагрудном кармашке маркой магазина. Вот промелькнули Юленька Петрова, Соня Божко. Пробежал, прыгая через две ступеньки, Слава Сидоркин.

По лестнице поднимается и Михаил Иванович Крылов.

— Здравствуйте, Михаил Иванович!

— Михаилу Ивановичу привет!

— Доброе утро, Михаил Иванович!

— Здравствуйте, здравствуйте, Михаил Иванович!

И по тому, как радостно улыбаются ему люди, по интонациям их, по огоньку, загорающемуся во взглядах при виде его, заметно, как все довольны, что он вернулся, какой любовью и каким уважением он окружен.

— Пропустите Михаила Ивановича!

— С добрым утром, Михаил Иванович!

Товарищ Юркин, завидев Крылова, тоже радостно улыбается. Он машет Крылову рукой.

— А, Михаил! Привет, дорогой! Рад тебя видеть! Поверишь, как брата, рад видеть.

Один только Крылов почему-то невесел.

Взлетают лифты, по лестницам движется людской поток. Яркое солнце врывается в огромные зеркальные окна и заливает торговые залы.

С блокнотом в руке проходит молодая девушка, новая заведующая справочным бюро.

Слышится звонок, и магазин заполняется покупателями. Снова, как каждое утро, начинается кипучая жизнь большого универмага. Трещат кассовые аппараты, выстукиваются чеки, стучат костяшки счетов, играют патефоны, звенят на разные голоса часы, разрезаются материи, заворачиваются покупки, безостановочно вращаются зеркальные двери. Тысячи людей входят в универмаг, тысячи людей, пришедших с бесконечно разнообразными нуждами, заполняют торговые залы.

Большой жизнью живет московский универсальный магазин.

В секции готового платья новый заместитель Крылова — Слава Сидоркин — зовет Михаила Ивановича:

— Михаил Иванович, к телефону!

Он становится на контроль вместо Крылова, а тот, хмурый, озабоченный, проходит в кабинет и берет трубку.

— Я слушаю,— говорит он, и вдруг лицо его освещает счастливая улыбка. — Это вы?

— Да, это я,— слышится в ответ женский голос.

— Вы... Вы?..— кричит в трубку Михаил Иванович.

— Я...— отвечает Анна Андреевна.

Полон людей огромный универмаг. Разносят музыку репродукторы.

Всеми богатствами нашей Родины сверкают витрины и прилавки.

В секции готового платья маленький гражданин Советского Союза примеряет перед зеркалом первое в своей жизни пальто.

В. ПРОНИН

НА ФЕСТИВАЛЕ ЮГОСЛАВСКОГО ФИЛЬМА

Молодая югославская кинематография ввела хороший обычай — проводить фестиваль своего национального фильма. И вот уже второй год в летние дни тихий приморский город Пула становится самым оживленным местом страны. Из Сербии, Хорватии, Словении, Черногории, Македонии, Боснии и Герцеговины — со всех республик Федерации съезжаются сюда деятели югославского киноискусства, чтобы продемонстрировать свои новые произведения, обменяться опытом с коллегами, подвести итоги пройденного пути.

Старая королевская Югославия почти не имела своей кинематографии и не оставила в наследство ни специалистов, ни техники. Новый народный строй не мог мириться с подобной отсталостью и в первые же дни освобождения страны от гитлеровской оккупации приступил к созданию своей национальной кинематографии. Сюда пришли молодые художники со страстным желанием познать тайны этого великого искусства, столь необходимого народу в строительстве новой жизни.

В послевоенные годы во всех республиках страны построены киностудии, на которых создано свыше пятидесяти художественных, несколько сот документальных, научно-популярных, видовых и других фильмов. Югославские фильмы вышли и на мировой экран — некоторые из них отмечены на международных кинофестивалях.

Вполне понятно, что деятели югославского киноискусства гордятся своим детищем. Но они не замыкаются в национальные рамки, а, напротив, пытливо изучают все новое из практики мировой кинематографии, сотрудничают с рядом стран в постановке фильмов.

В этом году на фестивале в город Пула прибыло много иностранных гостей: продюсеры и журналисты Америки, Франции, Западной Германии, Норвегии, Греции. В числе приглашенных был и пишущий эти строки — представитель советской кинематографии.

Фестиваль открылся торжественно. Под открытым небом, в величественных стенах «Арены», где когда-то римляне устраивали бои гладиаторов, прозвучал национальный гимн, в ночное небо взлетело множество разноцветных ракет, и двенадцать тысяч зрителей бурно рукоплескали цветным документальным фильмам о поездке президента ФНРЮ Иосипа Броз Тито в Бирму и Индию.

Вечер за вечером на экране «Арены» появлялись новые югославские фильмы. А с утра до вечера и даже ночью, по окончании очередных сеансов, в гостинице «Ривьера», где разместились участники фестиваля и гости, происходили горячие диспуты, пресс-конференции, деловые беседы иностранных продюсеров, руководителей республиканских киностудий, корреспондентов многих югославских и иностранных газет.

На улицах города, на выставке истории югославской кинематографии, у витрин магазинов, украшенных портретами героев фильмов, у киосков, торгующих газетами и специальными журналами, посвященными фестивалю, в кафе и даже на берегу Адриатического моря, на раскаленных от палящего солнца бетонных плитах — всюду можно было услышать возбужденные голоса режиссеров, писателей, актеров и те же деловые беседы. Всюду чувствовалось, что судьбы рожденного новым общественным строем национального киноискусства Югославии живо волнуют всех ее деятелей. Многие из них побывали на международных кинофестивалях в Каннах, Венеции, на студиях Голливуда, Лондона, Западной Германии, и у каждого сложилось свое отношение к идеологии и профессиональной культуре зарубежного фильма.

В течение нескольких лет югославские кинематографисты были лишены возможности видеть новые советские фильмы (за исключением тех, которые показывались на

международных кинофестивалях). Но все они знают, помнят и ценят «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Чапаева», «Великого гражданина», «Ленина в Октябре», «Депутата Балтики», «Мы из Кронштадта» и многие другие наши фильмы.

— Над какими картинами работают сейчас советские режиссеры?

— Правда ли, что у вас снимается много картин?

— Сколько картин на современную тему?

— Продолжаете ли традиции «Броненосца» и «Чапаева»?

— А что с широким экраном?..

На первой организованной встрече с югославскими кинематографистами мне пришлось в течение трех часов непрерывно отвечать на их многочисленные вопросы.

А сколько было потом задушевных дружеских бесед, сколько довелось услышать воспоминаний о Москве, о ее театрах, актерах, режиссерах, писателях, творчество которых так понятно и близко деятелям югославского искусства!

Конечно, были горячие споры. Надо сказать, что в современной югославской литературе и искусстве существуют различные течения, начиная от унаследовавших традиции реализма XIX века и кончая многими модными разновидностями модернизма. На экранах страны можно увидеть далеко не лучшие произведения Голливуда.

Один из югославских журналистов сказал мне:

— Пусть все течения в искусстве живут, развиваются, и вопрос решится просто: кто кого?..

Но есть и другие, более определенные мнения, которые выразил один из талантливых писателей Македонии:

— Нам очень дорого и близко все, что исходит от передовой советской культуры и искусства.

...Но возвратимся к фестивалю. За семь дней было показано одиннадцать художественных, около тридцати документальных, научно-популярных, видовых фильмов и одна цветная мультипликация.

В морском клубе города в присутствии президента ФНРЮ Тито было оглашено решение жюри фестиваля.

Первую премию получила картина «Решающая минута», производства студии «Триглав Фильм» (сценарий Бранко Белан и Франтишека Чап, режиссер Франтишек Чап, оператор Иван Маринчек).

Насыщенное драматизмом и острыми коллизиями действие картины происходит во время гитлеровской оккупации Югославии. Воспользовавшись тяжелым ранением одного из руководителей партизан, предатели югославского народа арестовывают его и доставляют в госпиталь, чтобы сделать операцию, а затем заняться допросом. Операцию должен делать известный профессор хирург. Но он вместе со своей ассистенткой решает спасти партизана. Защищая его, профессор вынужден убить офицера охранки.

И вот, когда группа подпольщиков, переправляющая больного партизана в его отряд, останавливается у реки, профессор просит лодку у старого крестьянина. Выясняется, что это — отец того офицера, которого убил профессор. Первым побуждением старика было отомстить профессору за смерть сына. Но профессор, задержанный крестьянином на переправе, оказывает помощь при тяжелых родах жене убитого офицера и спасает ей жизнь. Этот поступок трогает черствое сердце старого крестьянина. Он отказывается от мести, помогает профессору добраться до партизан и дарит ему свое ружье...

В этом фильме, отражающем суровую правду жизни того времени, особенно запоминается игра актеров Стане Север в роли профессора (получил премию за лучшую роль), Стане Патокар в роли крестьянина (получил премию за лучшую эпизодическую роль) и Юлии Старичевой в роли ассистентки профессора.

Фильм смотрится с большим интересом. Думается, однако, что авторы напрасно ограничились показом только внутренних врагов. Героизм партизан нашел бы более убедительное выражение, если бы он был противопоставлен силам фашистских оккупантов, на службе у которых находились внутренние враги.

Большим достижением югославской кинематографии явился фильм «Кровавая дорога» — совместное производство белградской киностудии «Авала Фильм» и норвежской студии «Норск Фильм» (сценарий Сигурда Евенсмо, режиссеры Радош Новакович и Коре Бергстрем, операторы Ненад Йовичич и Рагнар Серенсен).

Действие фильма происходит в годы второй мировой войны в Норвегии, где размещен гитлеровский концлагерь для югославских военнопленных. В картине показываются чудовищные издевательства гитлеровской комендатуры концлагеря над югославскими военнопленными, гнев и возмущение мирных жителей Норвегии, проявляющих глубокие симпатии к югославским военнопленным.

Этот суровый, правдивый фильм проникнут ненавистью к фашизму; в то же время он говорит о дружбе югославского и норвежского народов, окрепшей в их борьбе за свою свободу и независимость.

Великолепны югославские актеры — Миливое Живанович и Милан Милошевич; правдивы и искренни норвежские актеры Андреас Бьерке и Ола Исене.

Это четвертая картина режиссера Радоша Новаковича, проявившего себя смелым, острым, талантливым художником-реалистом. Жюри фестиваля присудило ему диплом за режиссерскую работу.

Об одном из драматических эпизодов самоотверженной борьбы югославских партизан против гитлеровских оккупантов — рассказывает интересная картина, выпущенная студией «Уфус»,—«Эшелон доктора М» (сценарист и режиссер Жико Митрович, оператор Мико Попович, исполнители главных ролей Надежда Падерегина, Северин Биелич, Илья Джувалековский).

Картина имела успех, и эта же съемочная группа предполагает выпустить вторую серию «Эшелона доктора М» в цвете, для широкого экрана, со стереофоническим звуком. Готовясь к этому, оператор Мико Попович часто посещает группу американского режиссера К. Видора, снимающего в Югославии от голливудской фирмы «Парамоунт» стереофоническую широкоэкранную картину «Война и мир» по Толстому .

Студия «Уфус» выпустила также фильм «Их было двое», рассказывающий о том, как два сербских крестьянина были вовлечены в партизанское движение. Фильм поставил по сценарию Столе Янковича режиссер Жорж Скриген. Это его первая самостоятельная постановка (он сотрудничал с А. Роомом по картине «В горах Югославии»). В фильме встречаются досадные режиссерские погрешности (театральная условность костюмов, грима, игры второстепенных персонажей). Кроме того, постановщик, добросовестно воспроизводя события, изложенные в сценарии, мало внимания уделил глубокому психологическому раскрытию двух главных образов, хотя актеры Миливое Живанович и Драгутин Тодич располагали необходимыми для этого творческими данными.

В киносборнике «Три рассказа» производства студии «Триглав Фильм» обратила на себя внимание новелла «На волнах Мури». Она поставлена по рассказу писателя Мишка Крайнца воспитанником ВГИК Игорем Претнаром и отличается хорошим вкусом и умелым использованием кинематографической детали. Эту работу жюри фестиваля справедливо отметило дипломом.

Много удовольствия доставили всем участникам фестиваля документальные и видовые фильмы. В них отражены успехи югославского народа в строительстве новой жизни. Особенно содержательны такие кинодокументы, как «Земля вновь будет рождать» — о мелиоративных работах, «Риека» — о жизни портового города. Интересно снят фильм «Владимир Назар» — о сербском поэте-мыслителе, участнике народно-освободительной войны.

Фестиваль югославского фильма показал, что созданная за короткое время югославская кинематография располагает талантливыми режиссерами, сценаристами, операторами, театральными актерами и уже выросла в большую культурную силу.

Правда, были на фестивале картины, не отличающиеся глубиной содержания. Таковы, например, «Юбилей господина Икс» — о чудесном воскрешении из мертвых одного директора предприятия старой Югославии, или «Две виноградинки» (фильм совместного греко-югославского производства) — о любви батрака к помещичьей дочке. Такие фильмы здесь называют «коммерческими». Но, конечно, не они определяют идейно-художественный уровень югославской кинематографии.

Югославские кинематографисты проявляют искренний интерес к советской культуре, они любят и высоко ценят наше киноискусство и желают нам больших успехов.

Пожелаем же и мы нашим друзьям и товарищам создавать произведения о современной жизни Югославии, пожелаем больших успехов в их благородном служении своему народу — строителю новой жизни.

«СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО МЭЙ ЛАНЬ-ФАНА»

Пекинская киностудия закончила первую серию фильма «Сценическое искусство Мэй Лань-фана».

Режиссер фильма У Цзу-гуан хорошо известен как знаток классической пекинской оперы. В 1949 году он поставил свой первый фильм «Песнь о красном знамени».

Главный оператор фильма У Вэй-юнь — один из старейших кинооператоров Китая, снявший большое количество художественных фильмов.

Операторы фильма Чжан Чжоу-бин и Ван Да-цин много лет работали в документально-хроникальной кинематографии Китая.

Звукооператор фильма Ван Шоу-цин в течение десяти лет работает над озвучанием документальных фильмов. Им был осуществлен также дубляж фильма «Русский вопрос».

В настоящее время студия продолжает работу над второй серией фильма.

НА СТУДИИ ДЕФА

Как сообщает журнал «Фильмшпигель» (ГДР), на ДЕФА заканчивается работа над большим документальным фильмом «Война и мир», длившаяся полтора года (сценаристы Карл-Эдуард фон Шницлер, Аннели Торндайк и Эндрю Торндайк, двое последних являются также режиссерами картины). В фильме использованы обширный материал хроники бывшего имперского архива, уникальные фотоснимки, частные фильмы Круппа, военная кинохроника гитлеровской Германии и другие кинодокументы.

Карл Парила, известный нашему зрителю как исполнитель роли Карла Либкнехта в фильме «Непобедимые», а также как исполнитель заглавной роли и режиссер фильма «Любимец Вены», приступает к съемкам фильма «Меня мучит жажда» по роману Вальтера Горриша «За свободу Испании». Оператор фильма Отто Нерц.

Снимается документальная картина о Фридрихе Шиллере. Режиссер Макс Яап (автор фильма «Людвиг ван Бетховен»). Съемки производятся в Веймаре, Иене и других местах, где жил поэт.

Молодой режиссер Иоахим Кунерт ставит фильм «Особые приметы: нет» по сценарию Берты Ватерштадт. В фильме снимаются актеры: Эрика Мюллер-Фюрстенау, Эльфи Гарден, Кристоф Энгель и другие. Оператор Эрвин Андерс.

Закончились съемки кинокартины «Тайные браки». Режиссер Густав фон Вангенхейм, оператор Е. Клагеман, в ролях заняты Эдуард фон Винтерштейн, Хельга Иордан, Франц Кучера, Ганс Клеринг и другие.

Отовсюду

На экранах Варшавы демонстрируется новый польский фильм «Голубой крест» режиссера Анджея Мунка, поставленный им по собственному сценарию. Фильм рассказывает о том, как в 1945 году члены добровольного общества скорой помощи в Татрах спасли группу партизан. Оператор фильма Сергиуш Спрудин.

◘

В Польше вышли книги по вопросам киноискусства:

Ян Якоби, «Камера выше» — иллюстрированный репортаж о работе съемочной группы, готовившей ряд фильмов, посвященных строительству Дворца культуры и науки имени И. Сталина в Варшаве;

Виктор Островский, «О технике проекции и звуке» — учебник для кинооператоров.

◘

Две ведущие французские киноактрисы, хорошо известные советскому зрителю, Вивьян Романс («В сетях шпионажа») и Даниэль Дарье («Опасное сходство», «Красное и черное»), снимаются сейчас в главных ролях во французском историческом фильме из жизни Людовика XIV, по нашумевшей в свое время пьесе драматурга Викторьена Сарду «Дело об отравлении». Режиссер Анри Декуен. Эта постановка осуществляется кинокомпаниями «Франко-Лондон Фильм» и «Эксельса Фильм» во Франции, на Булонской киностудии.

◘

Известная в Советском Союзе пьеса американского драматурга Юджина О'Нейля «Анна Кристи» будет повторно экранизирована фирмой «Метро-Гольдвин-Майер» как музыкальная драма. Постановщик Джюль Шермер, сценарий Дороти Кингсли. В главных ролях Ава Гарднер и Говард Кил. В первом киноварианте «Анны Кристи», выпущенном в 1930 году, главные роли исполняли Грета Гарбо и Чарльз Пикфорд.

ХРОНИКА

ВСЕСОЮЗНЫЙ КОНКУРС НА ЛУЧШИЕ КИНОСЦЕНАРИИ

В связи с проводимым конкурсом Главное управление по производству фильмов, Комиссия по кинодраматургии СП СССР, МГК ВЛКСМ и совет Московского Дома кино провели собрание молодых литераторов столицы. В большом зале Дома кино собрались участники литобъединений при газете «Московский комсомолец», представители предприятий и учебных заведений города, студенты литературного института имени А. М. Горького и Всесоюзного государственного института кинематографии.

Сообщение о значении конкурса и основных задачах советского киноискусства в настоящее время сделал заместитель начальника Главного управления по производству фильмов И. Рачук. Он ознакомил собравшихся с планом подготовки новых фильмов и призвал молодых литераторов активно включиться в конкурс.

— В сценариях, — сказал И. Рачук, — представляемых на конкурс, должны быть созданы правдивые и яркие образы наших современников — рядовых людей рабочего класса, новаторов производства, тружеников сельского хозяйства, сельской интеллигенции, образы, раскрывающие богатый духовный мир советского человека.

Кинодраматург М. Папава рассказал о тех особенностях, которые свойственны сценарию, как жанру, показав на ряде ярких примеров, в чем они выражаются.

Директор студии имени М. Горького Г. Бритиков сообщил о планах студии, о работе молодых сценаристов и режиссеров. Он сообщил, что студия решила проводить систематические консультации для молодых авторов — «день открытых дверей».

Молодой кинодраматург Б. Метальников поделился своими первыми впечатлениями о работе в кино.

* * *

Секретариат Союза писателей СССР и Министерство культуры РСФСР утвердили жюри конкурса по Российской Федерации на лучший киносценарий в следующем составе: Н. Погодин (председатель), Б. Агапов, Е. Габрилович, В. Ждан, Ю. Калашников, М. Калатозов, Л. Малюгин, Г. Мдивани, В. Пахомов, А. Первенцев, В. Переславцев, Н. Семенов, А. Спешнев, З. Туманова, С. Юткевич. Для проведения конкурса организован Оргкомитет.

* * *

Для оказания помощи литераторам столиц союзных республик и крупных областных городов Российской Федерации на места направляются члены жюри, режиссеры, кинодраматурги, критики для консультаций и лекций.

В Союзе Советских Писателей

В конце октября в Москве состоялось Всесоюзное совещание литераторов, пишущих на темы, связанные с жизнью колхозного села.

Собрались писатели Москвы, Ленинграда, союзных республик, краев и областей Российской Федерации. На совещание были приглашены и приняли в нем активное участие председатели колхозов, директоры МТС, ученые, партийные работники. Возник оживленный разговор о судьбах нашей литературы, о ее насущных задачах.

Совещание открыл секретарь Правления Союза писателей СССР В. Смирнов. С докладом выступил писатель Валентин Овечкин. Он подробно проанализировал произведения, посвященные колхозной действительности.

В развернувшихся прениях выступило 39 человек. В ряде выступлений были затронуты вопросы советской кинодраматургии (М. Смирнова, В. Тендряков и другие).

ДОМ КИНО

ВТОРАЯ ВСТРЕЧА С ДЕ САНТИСОМ

27 октября кинематографисты столицы собрались в Московском Доме кино, чтобы встретиться с Джузеппе Де Сантисом перед его отъездом на родину.

Вечер открыл председатель правления Дома Г. Александров, кратко охарактеризовавший творчество замечательного итальянского режиссера. «В его картинах «Горький рис», «Рим в 11 часов» или «Нет мира под оливами»,— сказал Г. Александров,— мы увидели новую Италию, которую раньше не знали, мы увидели жизнь простых людей... Де Сантис всегда поднимает важные социальные проблемы. Чувство солидарности людей проходит красной нитью через сюжеты всех его фильмов».

А. Згуриди сообщил Де Сантису и присутствующим, что в знак глубокого уважения и любви к разностороннему таланту нашего гостя совет Дома кино вынес решение избрать его почетным членом Дома. Под аплодисменты зала Згуриди вручил Де Сантису членский билет и пожелал ему успехов в дальнейшей работе.

Де Сантис с увлечением рассказал собравшимся о своей последней работе — фильме «Дни любви». Это комедия, которая в манере веселых народных песен, «кантасторий», повествует о любящих и помолвленных с детства юноше и девушке, принадлежащих к бедным крестьянским семьям. Их свадьба по существующим в Италии традициям требует очень больших средств, которых они не имеют. Чтобы обойтись без такой пышной свадьбы, жених, по сговору с родственниками, инсценирует похищение невесты...

В итальянской прессе «Дни любви» вызвали большое количество откликов. Многие критики упрекали Де Сантиса за то, что он якобы отступил от принципов «неореализма, сделав комедию и заставив публику смеяться». Уход от старых канонов был расценен ими как кризис «неореализма».

Защищая свой фильм, Де Сантис заявил: «Неверно будет называть кризисом желание порвать старые схемы, победить влияние документализма и хроникерства, сделать новый шаг на пути реализма». Де Сантис считает «Дни любви» своего рода «критикой» схематизма, который был присущ ряду его прежних фильмов. Это не значит, однако, что «Дни любви» он оценивает выше «Рима в 11 часов». Имея в виду особые задачи кинокомедии, авторы хотели сочетать в ней «оптимистический взгляд Боккаччо, легкость и изящество Гольдони, иронию знаменитых итальянских поэтов, которые писали на диалектах».

В несколько СТРОК

На «Мосфильме» запущен в производство цветной короткометражный кукольный фильм «Небесное создание». Сценарий этой сатирической комедии написан С. Образцовым и Е. Сперанским. Режиссеры-постановщики Г. Натансон и С. Самодур. Оператор Г. Пышкова.

На «Мосфильме» идут павильонные съемки фильма «На подмостках сцены» («Лев Гурыч Синичкин»). Главную роль Синичкина играет В. Меркурьев, Лизу — молодая актриса Малого театра Л. Юдина. В фильме также заняты Н. Афанасьев (Ведринский), М. Яншин (Борзиков), Т. Карпова (Сурмилова), А. Сашин-Никольский (суфлер), С. Блинников (Пустословцев), Г. Абрикосов (Казачинский), В. Трошин (Тимченко), Ю. Любимов (граф Зефиров).

На той же студии запущены в производство фильмы: «Человек родился» (сценарий А. Аграновича, режиссер В. Ордынский) и «Песни табунщика» (сценарий Д. Батожабая, режиссер Б. Барнет).

На киностудии им. М. Горького запущены в производство два новых фильма:

«Земля комсомольская» (сценарий С. Гарбузова, Я. Сегеля, Л. Кулиджанова, режиссеры Я. Сегель, Л. Кулиджанов, оператор В. Шумский) — о молодых рабочих одного из заводов Красной Пресни, осваивающих целинные земли.

«Своими руками» (автор сценария и режиссер В. Войтецкий, оператор Ж. Мартов) — экранизация очерков В. Овечкина «Районные будни».

Съемочная группа фильма «Судьба барабанщика» (студия имени М. Горького, режиссер В. Эйсымонт) к XX съезду КПСС взяла на себя обязательство досрочно сдать картину к концу этого года.

В несколько строк

На «Ленфильме» запущены в подготовительный период фильмы:

«Дон Кихот» (сценарий Е. Шварца, режиссер Г. Козинцев, оператор А. Москвин, художник Е. Еней). На роли Дон Кихота утвержден Н. Черкасов, Санчо Панса — Ю. Толубеев;

«В окопах Сталинграда»(сценарий В. Некрасова, режиссер А. Иванов, операторы М. Магид и Л. Сокольский, художник Н. Суворов);

«Медовый месяц» (сценарий К. Минца, Е. Помещикова, режиссер Н. Кошеверова, художники С. Мандель и И. Векслер). На главные роли намечены актеры Л. Касаткина и П. Кадочников.

◘

В картине «Первые радости» («Мосфильм», режиссер В. Басов) роль Кирилла Извекова исполняет актер Малого театра В. Коршунов, Рагозина играет В. Емельянов, Цветухина — В. Дружников, Парабукина — С. Плотников, Мешкова — В. Соловьев, Пастухова — Б. Белоусов.

Натурные съемки производятся в Саратове.

◘

Цветной художественный фильм «Золотое руно» — об овцеводах Грузии — снимает на Тбилисской киностудии режиссер Д. Рондели по сценарию К. Лордкипанидзе.

◘

На Ташкентской киностудии идут подготовительные работы к съемкам фильма «Ибн-Сина» о великом ученом гуманисте XI века Авиценне (сценарий В. Витковича и С. Улуг-Зода, режиссер К. Ярматов). Постановка будет осуществлена вместе со Сталинабадской киностудией и студией имени М. Горького.

◘

На Рижской киностудии режиссер Э. Пенцлин снимает фильм «После шторма» — о жизни моряков торгового флота (сценарий Ф. Кнорре, оператор Ю. Фогельман).

Де Сантис высказал сожаление о том, что кинокритика не подхватывает и не углубляет достаточным образом творческие поиски нового, которые ведут сейчас многие кинематографисты Италии.

Взволнованно и страстно рассказывал Де Сантис о своем фильме.

Продолжительными аплодисментами были встречены заключительные слова Де Сантиса: «Мой дом — это, конечно, Италия. Чувство дома, любовь к своей стране для каждого художника — самое дорогое, что он может носить в своем сердце. Но теперь я знаю, что у меня есть еще один дом. Этот дом — Советский Союз».

Вечер окончился показом фильма «Дни любви», который был очень тепло принят присутствующими.

НА СТУДИИ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

Творческий коллектив студии «Союзмультфильм» работает над самыми разнообразными произведениями: экранизациями русских и зарубежных сказок, сатирическими произведениями, современными сказками, кукольными фильмами и другими.

Отрадно, что фильмы, созданные студией в этом году, отличаются не только новизной темы, своеобразием сюжета, но и высоким графическим качеством рисунка.

Большую популярность у зрителей завоевали «Необыкновенный матч», «Ореховый прутик», «Остров ошибок», «Пес и Кот» и другие.

На XVI Международном кинофестивале в Венеции фильм «Необыкновенный матч» получил первую премию среди детских мультипликационных картин (автор сценария М. Пащенко, режиссеры М. Пащенко и В. Дежкин).

«Ореховый прутик» (автор сценария Г. Гребнер, режиссер И. Аксенчук) создан по мотивам румынской сказки К. Груя, рассказывающей о том, как девочка Мариука ищет своего брата, унесенного злой колдуньей. Фильм воспитывает в юных зрителях чувство долга и взаимопомощи, знакомит их с румынским фольклором.

Сейчас в творческом плане студии много новых интересных работ. Создается ряд занимательных современных сказок.

Фильм «Степа-моряк» (сценарий Е. Ермолинского; режиссеры В. и З. Брумберг; художники-постановщики Г. Козлов, Л. Азарх, А. Сазонов) рассказывает о мальчике, который мечтает стать знаменитым путешественником.

Для самых маленьких зрителей предназначены две сказки: первая — «Снеговик-почтовик» (сценарий В. Сутеева, режиссер Л. Амальрик, художник-постановщик А. Трусов) — о приключениях Снеговика и щенка Бобика, отправившихся в новогодний вечер за елкой для ре-

бят детского сада; вторая — «Мишка-задира» (сценарий Н. Окрониридзе, режиссер П. Носов) — о медвежонке, который становится покровителем слабых лесных обитателей.

«Приключения Мурзилки» (сценарий О. Эрберг и А. Каранович; режиссеры Е. Райковский и Б. Степанцев; художник-постановщик А. Савченко) откроют серию увлекательных и веселых фильмов о похождениях мультипликационного героя Мурзилки.

Находится в производстве полнометражный мультипликационный фильм «12 месяцев» (экранизация одноименной пьесы-сказки С. Маршака). Ставит фильм режиссер И. Иванов-Вано.

Творческий коллектив студии в последние годы все чаще обращается к сказочному творчеству зарубежных народов. Уже обрели свою жизнь на экране герои китайских, чешских, венгерских, корейских, индийских, румынских народных сказок.

В нынешнем году студия впервые обратилась к шведскому фольклору. Драматург М. Вольпин написал сценарий «Заколдованный мальчик» по мотивам сказки шведской писательницы Сельмы Лагерлеф о злом мальчике Нильсе, превращенном волшебником в маленького гнома. Над фильмом работают режиссеры В. Полковников и А. Снежко-Блоцкая, художники-постановщики Л. Мильчин и Г. Брашишките.

Продолжается работа над объемными мультипликационными картинами.

Режиссеры А. Каранович и Б. Степанцев заняты постановкой фильма «Сказка о попе и работнике его Балде».

Кукольный кинофельетон «Баллада о столе», направленный против бюрократизма, ставит по сценарию А. Безыменского режиссер М. Калинин.

Для малышей предназначена мультипликация «Юля-капризуля» (сценарий Г. Колтунова, режиссер В. Щербаков).

«Сказку о четырех друзьях» снимает по сценарию В. Сутеева режиссер Д. Бабиченко.

В 1956 году студия предполагает осуществить экранизацию нескольких произведений великого сказочника Г. Х. Андерсена. Над «Снежной королевой» работает сейчас режиссер А. Атаманов (сценарий Г. Гребнера и Н. Эрдмана). «Гадкого утенка» ставит по сценарию Г. Березко режиссер В. Дегтярев. Третий фильм по произведению Андерсена «Дикие лебеди» (авторы сценария Л. Трауберг и Е. Рысс) готовит режиссер М. Цехановский.

Хорошо, что мастера мультипликации в наступающем году выдвигают перед собой новые, более сложные творческие задачи. Однако студии следует создавать не только прекрасные сказки, но и сатирические произведения, которых с нетерпением ждет зритель.

Л. Ильина

В несколько СТРОК

На «Мосфильме» идет работа над новыми сценариями.

Три из них посвящаются сорокалетию Великой Октябрьской социалистической революции: «На баррикадах Москвы» — Н. Погодина, «Путь славы» — К. Симонова, «Лейтенант Шмидт» — Л. Арнштама и Л. Чуковской.

Над темами о рабочем классе работают Л. Неменова («Мечтатели»), Т. Сытина («Люди смелой мысли»), А. Авдеенко («У горы Магнитной»).

□

На киностудии им. М. Горького заканчивается дубляж:

итальянского фильма «Дайте мужа Анне Заккео» — режиссер Джузеппе Де Сантис, оператор Отелло Мартелли; в главных ролях Сильвана Пампанини и Массимо Джиротти. Режиссер дубляжа Э. Волк;

венгерского фильма «День гнева» — сценарий Кальмана Шандора, Петера Бачо, режиссеры Золтан Варкони, Карой Макк. Режиссер дубляжа Т. Лиознова;

югославских фильмов: «Стоян Мутикаш» — автор сценария и режиссер Федор Ханжекович (по одноименному роману Светозара Чаровича), режиссер дубляжа А. Лирова; «Подозрительная личность» — сценарий М. Джорджевича, режиссер Сая Иванович. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник;

французского фильма «Идол» — сценарий Мальсель Рива, режиссер Александр Эсвей, оператор П. Коттере; в главных ролях Альбер Прежан и Ив Монтан. Режиссер дубляжа Л. Жанно.

□

Художественный фильм «Есть такой парень» — о рабочей молодежи автомобильного завода — снимает на Киевской студии режиссер В. Ивченко, по роману А. Андреева.

□

Фильм о революционных событиях 1918 года в Литве «Правда кузнеца Игнотаса» по мотивам одноименного романа А. Гузявичюса, снимает режиссер А. Разумный на Литовской киностудии. Сценарий А. Спешнева.

Ю. А. ЖЕЛЯБУЖСКИЙ

Скончался один из старейших работников русской и советской кинематографии профессор Юрий Андреевич Желябужский.

Желябужский начал работать в кинематографии в 1916 году. В своей творческой деятельности он совмещал работу режиссера и оператора. Как режиссер он поставил более восьмидесяти фильмов. Среди них наибольшей известностью пользовались «Коллежский регистратор», «Папиросница из Моссельпрома», «В город входить нельзя». Как оператор Желябужский снял более девяноста фильмов, в том числе «Аэлиту» — фильм весьма сложный по своему постановочному решению.

В 1918—1922 годах Желябужский неоднократно снимал В. И. Ленина.

В последние годы Желябужский работал как режиссер-оператор над созданием серии научно-популярных фильмов о русском и советском изобразительном искусстве (фильмы о Репине, Сурикове и других выдающихся живописцах).

Желябужский много сделал для развития теории кино и для подготовки творческих кадров советской кинематографии. Он был одним из организаторов Всесоюзного государственного института кинематографии, где с 1919 года непрерывно вел курс «Операторское мастерство» на операторском и режиссерском факультетах. В 1940 году ему было присвоено звание профессора.

Ю. Желябужский написал ряд книг и в том числе «Искусство кинооператора» (1932). Незадолго до смерти он подготовил докторскую диссертацию на тему «Изобразительная композиция фильма».

За большие заслуги перед советской кинематографией он был награжден орденами «Трудового Красного Знамени» и «Знак почета», медалями «За оборону Москвы» и «За доблестный труд в Великой Отечественной войне».

В лице Ю. Желябужского советская кинематография потеряла одного из опытнейших творческих работников, прекрасного человека и педагога, с безграничной любовью работавшего на благо советской культуры.

Группа товарищей

В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ

За последние годы киностудии страны значительно увеличили выпуск фильмов по различным вопросам науки и техники. Среди них особое место заняли фильмы по ботанике, объединенные в кинокурс. В связи с окончанием работы по этому кинокурсу издательство Министерства сельского хозяйства СССР выпустило в помощь преподавателям сельскохозяйственных техникумов, средних сельскохозяйственных школ, агрозоотехнических курсов брошюру В. Исаина и Е. Якушкина «Кинокурс «Ботаника». Цель брошюры — ознакомление преподавателей с содержанием кинокурса и оказание им помощи в правильном использовании фильмов в учебных целях.

Во введении говорится о значении кино как средства обучения, описываются различные виды киносъемок, которые помогают раскрытию сложнейших явлений из жизни растений. Авторы останавливаются на особенностях использования кинокурса в учебных целях и для ознакомления массового зрителя с основами ботаники.

Каждому фильму кинокурса «Ботаника» в брошюре посвящен особый раздел.

Вводным к кинокурсу является фильм «Разнообразие растительного мира», знакомящий с основными типами растений по их общепринятой классификации.

В брошюре даются пояснительные материалы к фильмам, входящим в кинокурс: «Клетки и ткани растений», «Семена и их прорастание», «Корни и корневое питание растений», «Побеги и стебли», «Листья», «Цветки», «Распространение плодов и семян в природе», «Рост и развитие растений», «Растение и среда».

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Два верхних кадра — «Весенние голоса», два нижних — «Дело».

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Салтанат», 10 ч., цветной.

Автор сценария Р. Буданцева; постановщик В. Пронин; операторы: А. Эгина, В. Масевич; режиссеры: Л. Брожовский, М. Рыскулов; художники: Е. Черняев, И. Новодержкин; композитор А. Хачатурян; звукооператор Р. Маргачева; комбинированные съемки: операторы Н. Ренков, Б. Травкин; художники А. Клименко, З. Морякова.

В ролях: Салтанат — Бакен Кыдыкеева; Тугельбаев и Асан — Муратбек Рыскулов; Аалы — А. Карлиев; Джоомарт — Н. Джантурин; Карымшаков — Л. Кобегенов; Ташбаев — С. Джаманов; Шамбет — Ш. Тюменбаев; Орозбек — М. Ибраев; Беляев — К. Барташевич; Шаирбюбю — Ч. Джаманова; Кумюш — Д. Куюкова; Мукаш — Т. Уралиев; Джума — Турсаналы Саскеев. В эпизодах актеры Киргизского Государственного драматического театра: А. Алимбаев, Ж. Арсыгулов, А. Айбашев, С. Балкыбекова, С. Джумадылов, У. Исмаилова, С. Кумушалиева, К. Омурбаева, К. Рысмендеева, А. Кулешов.

В съемках принимали участие животноводы высокогорных пастбищ Иссык-Кульской и Тянь-Шаньской областей, Киргизской ССР.

Фильм дублирован с киргизского языка на русский актерами московских театров и Театра-студии киноактера. Режиссер дубляжа Б. Евгенев; звукооператор дубляжа Л. Трахтенберг.

●

«Весенние голоса», 7 ч., цветной.

Автор сценария Б. Ласкин; постановщики: С. Гуров, Э. Рязанов; главный оператор В. Николаев; оператор А. Приезжев; художники: Б. Киноблок, В. Щербак; композитор А. Лепин; текст песен Е. Долматовского, С. Васильева; звукооператор В. Зорин; комбинированные съемки: операторы А. Ренков, И. Фелицын; художники Н. Звонарев, С. Зябликов.

В ролях: Ваня — Володя Сальников; Нина — Надя Румянцева; Вася — Тигран Давыдов.

●

«Счастливая юность», 4 ч., цветной.

Экспериментальный широкоэкранный стереофонический фильм.

Режиссеры: С. Гуров, Э. Рязанов; операторы: В. Николаев, Ю. Шведов; звукооператор В. Зорин; музыкальное оформление Д. Рицнер; художники: Б. Киноблок, В. Щербак.

Выступления участников художественной самодеятельности учебных заведений трудовых резервов.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Дело», пьеса А. В. Сухово-Кобылина (спектакль Ленинградского Государственного театра имени Ленсовета), 10 ч.

Действующие лица: Весьма важное лицо — А. Гюльцен; Важное лицо, князь — В. Таскин; Варравин — П. Панков; Тарелкин — Ю. Бубликов; Живец, экзекутор — Н. Лукинов; Чибисов — Д. Бессонов; Ибисов — А. Розанов; Шило — А. Эстрин; Шерц — В. Бельтихин; Перц — Л. Ластовка; Шмерц — И. Морозов; Омега — П. Милютин; Парамонов, курьер — Е. Гвоздев; Муромский — И. Назаров; Атуева — А. Ксрвет; Лидочка — Г. Короткевич; Нелькин — В. Кузнецов; Иван Сидоров Разуваев — В. Степанов; Тишка — В. Фомичев.

Режиссер и художник спектакля Н. Акимов.

Режиссер фильма Г. Казанский; оператор В. Чулков; звукооператор А. Волохова; композитор Д. Толстой; художник фильма И. Иванов.

КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

Дубляж

«Лилиомфи» (по одноименной комедии Эде Сиглигети), 10 ч. Производство Венгерской Государственной киностудии.

Автор сценария Дежэ Месэли; режиссер Карой Макк; оператор Иштван Пастор; художник Матяш Варга; композитор Отто Винце; звукооператор Фридеш Кеменеш. Режиссер дубляжа В. Сухобоков; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В ролях: Лилиомфи — Иван Дарваш (дублирует В. Шишкин); Маришка — Марианна Кренчей (дублирует Е. Синельникова); Камилла — Маргит Дайка (дублирует И. Чувелева); Сильваи — Шаму Балаж (дублирует Я. Беленький); Эржи — Ева Рутхаи (дублирует Л. Матвеенко); Дюри — Имре Шоош (дублирует В. Прохоров); Селлемфи — Шандор Печи (дублирует М. Бернес); Канаи — Шандор Томпа (дублирует Д. Юрьев).

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Мастера грузинского балета», 6 ч., цветной.

Авторы сценария В. Чабукиани, И. Геловани; режиссеры-постановщики: Ш. Манагадзе, В. Чабукиани; главный оператор Ф. Высоцкий; оператор Г. Усейнашвили; художники: Р. Мирзашвили, С. Вацадзе; музыкальная редакция В. Палиашвили; звукооператор Р. Лапинский.

«Лауренсия», по мотивам пьесы Лопе де Вега «Овечий источник». Музыка А. Крейна, балетмейстер В. Чабукиани.

В ролях: Лауренсия — В. Цигнадзе; Фрондосо — В. Чабукиани; командор — В. Ивашкин; цыганка — Т. Чабукиани; друзья Лауренсии — И. Алексидзе, М. Гришкевич, Р. Магалашвили, С. Санадзе.

«Синатле» («Свет»), по мотивам пьесы И. Гедеванишвили. Музыка Г. Киладзе; балетмейстер В. Чабукиани.

В ролях: Автандал — В. Чабукиани; Рамаз — В. Чабукиани; Давриш — З. Кикалейшвили; Мзетунахави — Е. Геловани; танцовщица — М. Бауэр.

ЕРЕВАНСКАЯ КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«В поисках адресата», 8 ч., цветной.

Авторы сценария М. Ерзинкян, С. Шатров; постановщики: Ю. Ерзинкян, А. Мартиросян; операторы: Г. Абрамян, Ж. Вартанян; режиссер Г. Мушегян; художники: А. Андриасян, П. Бейтнер; композитор А. Бабаджанян; текст песен Н. Адамян; звукооператор Н. Джалалян.

В ролях: Рубен Саркисян — С. Сосян; Наташа Соколова — Л. Шагалова; Михаил Брутян — Х. Абрамян; Сурен Петрович — Д. Малян; Ашот — Л. Довлатян; Мануш Гаспарян — М. Симонян; Гурген Христофорович — Л. Зограбян. В эпизодах: Г. Нерсесян, Т. Сарьян, В. Степанян, Г. Ген, М. Костанян, В. Вартересян, Л. Бурназян.

●

«Смотрины», 2 ч.

Автор сценария А. Папаян; постановщик Л. Вагаршян; оператор А. Джалалян; режиссер Г. Мушегян; художник В. Подпомогов; композитор Л. Сарьян; звукооператор Н. Джалалян.

В ролях: Арто — Х. Абрамян; Арменуи — Л. Оганесян; Вартан, ее отец — Р. Нерсесян; Ашхен, ее мать — А. Асрян; Сагатэл, ее дядя — Т. Сарьян; Назели, ее тетя — С. Алавердян. В эпизодах: Т. Айвазян, Т. Дилакян, М. Костанян, В. Маргуни, Л. Мерелян, А. Нерсесян, Л. Оганесян.

Фильм дублирован на Московской студии художественных фильмов имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа А. Дикан.

АШХАБАДСКАЯ КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Хитрость старого Аширa», 9 ч.

Автор сценария В. Морозов; постановщик Р. Перельштейн; оператор Я. Кулиш; режиссер Х. Агаханов; художник В. Хмелева; композитор А. Бабаев; текст песен К. Сейтлиева; звукооператор Г. Коренблюм.

В ролях: Джума — М. Сеидниязов; Дурды — С. Караджаев; Сапар — М. Курбанклычев; Курбан — О. Хаджимурадов; Алты — С. Нурназаров; Байбам Атаев — Б. Аннануров; тетушка Герек — И. Союнова; Ашир — С. Каррыев; Огульджан — А. Рустамова.

Роли дублировали артисты московских театров и Театра-студии киноактера. Режиссер дубляжа В. Сухобоков, звукооператор дубляжа К. Амиров.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Четыре монеты», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Калинин, Як. Зискинд; режиссер Гр. Ломидзе; художник О. Новозонов; оператор И. Голомб; композитор А. Долуханян; звукооператор Г. Мартынюк.

Куклы и декорации выполнены под руководством

главного художника Р. Гурова.

Куклами играют: В. Кусов, Н. Меркулова, Н. Гжельский, А. Зорин, В. Закревский, В. Сосновская, Н. Чикул, Ф. Кулешова, Л. Лепинг.

●

«Степа-моряк», 3 ч., цветной.

Автор сценария С. Ермолинский; режиссеры: Валентина и Зинаида Брумберг; художники - постановщики: Л. Азарх, Г. Козлов; художник А. Сазонов; композитор А. Волконский; оператор Е. Петрова; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Н. Федоров, Е. Комова, В. Долгих, Б. Бутаков, В. Рябчиков, Ф. Хитрук, И. Подгорский, Т. Федорова, Т. Таранович, В. Крумин, Г. Новожилов, Н. Привалова, Р. Миренкова, К. Чикин; художники-фоновщики: О. Геммерлинг, Е. Танненберг, Г. Невзорова, К. Малышев.

В ролях: Степа — Л. Гриценко, Таня — Г. Новожилова; Володя — Е. Морес, боцман — М. Яншин.

●

«Снеговик-почтовик», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер Л. Амальрик; художник-постановщик А. Трусов; оператор М. Друян; композитор Никита Богословский; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: В. Арбеков, Д. Белов, Б. Бутаков, Р. Давыдов, В. Долгих, Ф. Епифанова, Е. Котова, В. Лихачев, К. Малянтович, Р. Миренкова, В. Пекарь, Л. Попов, Н. Привалова, Л. Резцова, Т. Таранович, Ф. Хитрук; художники-декораторы: В. Валерианова, А. Горева, К. Малышев, В. Роджеро.

Роли озвучивали: Л. Бухарцева, М. Виноградова, Т. Вицин, А. Грибов, Р. Плятт, Ю. Хржановский, А. Щагин, Ю. Юльская.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Варшавские встречи», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Аджубей, Е. Боссак, Б. Иванов; авторы дикторского текста: В. Аджубей и Б. Иванов; режиссеры: Е. Боссак, Р. Григорьев, И. Копалин, И. Посельский; главные операторы: А. Левитан, С. Спрудин; операторы: Я. Бжозовский, М. Веселек, К. Вебер, Л. Зайончковский, А. Зенякин, А. Крылов, Л. Котлярренко, Р. Кропат, В. Лесневич, В. Микоша, З. Раплевский, С. Семенов, А. Стаскевич, Ф. Фукс, Е. Хаюский, В. Яблонский.

О Пятом Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве.

●

«Советская и Чехословацкая выставка в Исландии», 1 ч., цветной.

Монтаж режиссера Н. Соловьевой; операторы: В. Киселев, Л. Максимов; автор дикторского текста И. Склют.

●

«Американская сельскохозяйственная делегация в СССР», 5 ч.

Режиссер - З. Тузова; операторы: В. Цитрон, И. Грачев, Л. Михайлов, О. Лебедев.

●

«Путешествие по Исландии», 3 ч., цветной.

Авторы-операторы: В. Киселев, Л. Максимов; монтаж ассистента режиссера М. Гавриловой; автор текста И. Склют.

Видовой киноочерк о географических особенностях Исландии, ее основных хозяйственных и культурных центрах.

●

«На земле древней Эллады», 2 ч.

Автор-оператор П. Русанов; оператор А. Сомин; авторы текста: С. Сахаров, М. Семенов; композитор В. Гевиксман.

О памятниках архитектуры древней Греции.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«По Печорской дороге», 1 ч.

Авторы сценария: А. Минкин, А. Разумовский; режиссер А. Минкин; операторы: А. Богоров, В. Гулин.

О работе Печорской железнодорожной магистрали.

●

«Огни над Шексной», 1 ч.

Автор сценария В. Гурвич; режиссер М. Доброва; оператор Г. Симонов.

О строительстве и пуске Череповецкого металлургического комбината.

●

«В Хибинских горах», 1 ч.

Автор сценария В. Самойлов; режиссер-оператор Г. Трофимов.

О добыче апатитов в Мурманской области.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Мы живем в Кулунде», 2 ч.

Автор сценария А. Смердов; режиссер М. Лукацкий; оператор С. Хмелев; автор текста Н. Суровцев.

Об одном из передовых совхозов на целинных землях Кулунды.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«За мир и дружбу», 1 ч.

Режиссер И. Правов; операторы: О. Воронцов, Е. Мильков, С. Сыпневский; автор текста В. Чичиланов.

О пребывании делегации г. Бирмингэма в Свердловске.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рассказ об одной семье», 1 ч.

Автор сценария Н. Халемский; режиссер М. Шапсай; оператор В. Ковальчук; автор текста З. Роднянский; композитор Л. Кауфман.

О семье рабочего, ее высоком культурно-бытовом уровне жизни.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Праздник латышского народа», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Шулятин, В. Масс; режиссер Г. Шулятин; операторы: В. Масс, И. Масс, М. Шнейдеров; автор текста Г. Вендикс.

О празднике песни в Риге в связи с пятнадцатилетием Латвийской ССР.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Праздник литовской песни», 2 ч., цветной.

Режиссер Н. Любошиц; операторы: П. Калабухов, М. Сегаль, В. Старошас, Г. Хикоян; композитор И. Шведас; автор текста С. Нагорный.

О празднике песни в Вильнюсе в связи с пятнадцатилетием Литовской ССР.

Специальные выпуски

«Прибытие в Москву Правительственной делегации Германской Демократической Республики», 1 ч.

●

«Югославская парламентская делегация в СССР», 4 ч.

Режиссер О. Подгорецкая; операторы: Н. Вихирев, П. Касаткин, Л. Кочетков, Н. Шмаков; текст Ю. Смирнитского.

●

«Пребывание парламентской делегации Сирии в Советском Союзе», 3 ч.

Режиссер С. Репников; операторы: О. Арцеулов, И. Горчилин, Л. Зайцев, Н. Шмаков; текст Б. Агапова.

●

«Пребывание Министра иностранных дел Канады Лестера Б. Пирсона в Советском Союзе», 2 ч.

Монтаж режиссера Л. Баламова; операторы: В. Киселев, М. Ошурков, В. Ходяков.

●

«Международные встречи сборных команд СССР—Венгрия», 1 ч.

Снимали кинооператоры Центральной студии документальных фильмов (Москва) и Венгерской студии документальных фильмов (Будапешт).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«На стальных магистралях», киносборник № 50, 2 ч. (по заказу Министерства путей сообщения СССР).

Режиссер выпуска Л. Печерина.

Сюжеты:

1. Климатическая установка в пассажирских вагонах (режиссер С. Гельман; оператор Н. Аптекман).
2. Новая автоматическая локомотивная сигнализация (режиссер Б. Васильев; оператор Л. Каплунов).
3. Переправа Крым—Кавказ (режиссер И. Чистякова; оператор В. Суворов).
4. Сочлененный паровоз 1—4+4—2 (режиссер Л. Печерина; операторы Я. Панов, Л. Каплунов).

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 51.

Снимали операторы: И. Бессарабов, Д. Каспий, К. Пискарев, В. Придорогин, В. Фроленко, П. Шлыков, А. Рейзентул, И. Михеев, А. Кушешвили, С. Рукавишников, А. Белинский, О. Иванов, Н. Вихирев.

Монтаж режиссера Л. Кристи; автор текста Н. Лосева; редактор В. Симоненко.

Сюжеты:

1. Посещение выставки «10 лет Народно-Демократической Чехословакии» первым секретарем ЦК КПСС Н. С. Хрущевым.
2. 125-летие Московского высшего технического училища имени Баумана.
3. Новая коксовая батарея на Челябинском металлургическом заводе.
4. Новый полиграфический комбинат.
5. Опыт передовых колхозов по выращиванию кукурузы.
6. Борьба с вредителями леса.
7. Разведение нутрий.

Иностранная хроника

1. Бои в Марокко.
2. 10-летие земельной реформы (ГДР).
3. Соревнования по слалому на байдарках (Югославия).

Новости искусства

Новый балет Р. Глиера «Дочь Кастилии».

«Новости дня», № 52.

Снимали операторы: М. Ошурков, В. Киселев, И. Гутман, С. Киселев, П. Пак, И. Запорожский, М. Посельский, А. Ткаченко, Б. Шер, С. Ходяков, В. Трошкин.

Монтаж режиссера Н. Соловьевой; автор текста В. Горохов; редактор В. Симоненко.

Сюжеты:

1. Вручение верительных грамот Чрезвычайным и Полномочным послом Дании в СССР.
2. Торжественное собрание, посвященное шестой годовщине Китайской Народной Республики.
3. Прибытие в Москву английской сельскохозяйственной делегации.
4. Новый завод в Сибири.
5. Достижения колхоза имени Н. С. Хрущева (Крым).
6. Камерный оркестр ГФР в Москве.
7. Штурмовщина на одном заводе (критический сюжет).

Иностранная хроника

1. Пожар на нефтеперегонном заводе (США).
2. Советские туристы в Швеции.
3. За запрещение атомного оружия (Япония).

●

«Новости дня», № 53.

Снимали операторы: П. Касаткин, В. Киселев, М. Ошурков, К. Пискарев, В. Ходяков, А. Щекутьев, Д. Мамедов, В. Гулин, М. Сегаль, А. Ткаченко, Е. Федяев, И. Беляков, В. Штатланд, И. Чупин, А. Колошин.

Монтаж режиссера З. Тузовой; автор текста К. Семенов; редактор В. Симоненко.

Сюжеты:

1. Прибытие в Москву Министра иностранных дел Канады Пирсона.
2. Индийские специалисты у бакинских нефтяников.
3. Пуск в эксплуатацию первого агрегата Нарвской ГЭС.
4. Кукуруза на литовской земле.
5. Обкатка новой модели автомобиля.
6. Торжественное открытие фестиваля фильмов

Польской Народной Республики.

7. 15-летие Государственных трудовых резервов.

8. Проводы советских войск (Австрия).

●

«Новости дня», № 54.

Снимали операторы: Л. Максимов, Б. Шер, А. Савин, В. Штатланд, В. Комаров, А. Зенякин, В. Микоша, В. Собовой, И. Беляков, Ю. Коровкин, П. Шлыков, И. Запорожский, М. Измайлова, О. Рейзман, Е. Яцун, А. Лебедев.

Монтаж режиссера Т. Лавровой; редактор В. Симоненко.

Сюжеты:

1. Прибытие в Москву заместителя Премьер-Министра и Министра сельского хозяйства Новой Зеландии Кейта Холиока.

2. Визиты дружбы.

3. Новая шахта в Донбассе.

4. Открытие выставки кустарных изделий Индии.

5. Новый тип трактора.

6. Старейший русский писатель.

7. Новые фасоны вечерних платьев.

8. Открытие декады туркменской литературы и искусства в Москве.

Иностранная хроника

1. Съезд мэров (Италия).

2. Государственный ансамбль народного танца СССР в Париже.

●

«Иностранная хроника», № 2.

Монтаж режиссера Л. Кристи; редактор А. Коралов.

Сюжеты:

1. Подписание протокола о передаче Австрийской Республике предприятий управления советским имуществом в Австрии (Австрия).

2. Третья коксовая батарея (Польша).

3. Торжественное открытие восстановленного здания Государственной немецкой оперы (ГДР).

4. Новый метод лечения слепоты (КНР).

5. Стихийное бедствие в США.

6. Митинг в Хиросиме (Япония).

7. Движение за воссоединение Гоа с Индией (Индия).

8. В Бутане (Бутан).

Спорт

1. Тренировка парашютистов (Чехословакия).

2. Заплыв через Ламанш (Франция).

3. Футбол на мотоциклах (Франция).

●

«Московская кинохроника», № 2.

Режиссер Л. Дербышева; редактор Э. Марьямов; операторы: С. Киселев, Н. Соловьев, Н. Вихирев, Ю. Коровкин, А. Грек, А. Кочетков, Ю. Леонгардт, А. Левитан, И. Грачев, Л. Кокошвили.

Сюжеты:

1. Памятники Московского Кремля.

2. Автостроители в борьбе за технический прогресс.

3. Улица Горького.

4. На сооружении большого спортивного городка.

5. Новый учебный год.

6. День поэзии.

7. Первый фестиваль молодежи Москвы.

●

«Советский спорт», № 11.

Режиссер К. Льянос; редактор Г. Блинов; операторы: И. Беляков, И. Гутман, В. Комаров, Л. Михайлов, Ю. Серов, Н. Соловьев, В. Трошкин, А. Хавчин.

Сюжеты:

1. Летняя спартакиада столицы.

2. Чемпионат СССР по современному пятиборью.

3. «Спартак» — «ЦДСА».

4. Первенство Европы по академической гребле.

●

«Советский спорт», № 12.

Режиссер Я. Бабушкин; редактор Г. Блинов.

Сюжеты:

1. Ученица Эмилии Круминя (оператор О. Рейзман).

2. СССР — Чехословакия. Шоссейная велогонка (операторы: Г. Епифанов, Ю. Леонгардт, Л. Максимов, Д. Рымарев, В. Фроленко).

3. Мастера городошного спорта (операторы: А. Крылов, С. Скраливецкий).

4. 25 360 метров по магистрали столицы.

«Пионерия», № 9.

Режиссер З. Фомина; редактор Г. Блинов.

Сюжеты:

1. Учебный год начался (оператор А. Крылов).

2. Дороги русской славы (оператор А. Колошин).

3. Подарок из Индии (оператор А. Ковальчук).

4. Необычный киноэкран (операторы: В. Аккуратов, А. Савин).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости сельского хозяйства», № 11, 2 ч., цветной.

Режиссер выпуска Д. Яшин.

Сюжеты:

1. Совхоз на целине (режиссер-оператор З. Фельдман).

2. На солонцовых землях (режиссер Я. Толчан, оператор Л. Солнцева).

3. В Загорском птицесовхозе (режиссер А. Ушаков; оператор А. Зильберник).

4. Парниковый комбайн (режиссер А. Астафьев, оператор А. Селянкин).

●

«Новости сельского хозяйства», № 12, 2 ч., цветной.

Режиссер выпуска Л. Антонов.

Сюжеты:

1. По типовому проекту (оператор-режиссер С. Лебедев).

2. Полевая лаборатория Магницкого (режиссер М. Таврог, оператор Б. Махов).

3. Новое в овцеводстве (режиссер В. Бугаев, оператор А. Никифоров).

4. Забытые овощи (режиссер М. Таврог, оператор Ю. Разумов).

●

«Наука и техника», № 12.

Режиссер выпуска А. Бабаян.

Сюжеты:

1. Для комплексной механизации (режиссер-монтажер А. Бабаян).

2. Холод — помощник хирургов (режиссер А. Бабаян, операторы: Б. Махов, Н. Наумов).

3. Автомат для сосисок (режиссер А. Бабаян).

4. Воздушный мотоцикл (режиссер Т. Вульфович).

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» за 1955 год

ПЕРЕДОВЫЕ

Создание сценариев — кровное дело писателей . . . . . № 2
К смелым творческим дерзаниям! . . . . . № 3
Генеральная тема . . . . . № 7
Тематический план производства художественных фильмов . . . № 8
За боевую кинопублицистику . . . . . № 8
За дальнейший подъем киноискусства союзных республик . . . . № 9

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Л. Малюгин. Доброе утро . . . . . № 2
Ч. Чаплин. Огни рампы . . . . . № 3
А. Гайдар. Судьба барабанщика . . . . . № 4
Т. Сытина. Первый снег . . . . . № 5
Е. Габрилович, М. Ромм. Убийство на улице Данте . . . . . № 6
М. Смирнова. Полюшко-поле . . . . . № 9
Б. Гарги. Сонни и Махиваль . . . . . № 10
А. Спешнев. Два поэта (отрывки из сценария) . . . . . № 10
Р. Буданцева. Соловьи поют . . . . . № 11
А. Каплер Каменное сердце . . . . . № 12

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

В. Александров. Воспитание характера . . . . . № 3
Г. Александров. На новом пути . . . . . № 7
Г. Александров. Из воспоминаний режиссера-ассистента (к 30-летию «Броненосца «Потемкина») . . . . . № 12
Л. Ариштам. Проникновение в главное . . . . . № 9
А. Баженова. Главная тема . . . . . № 5
М. Баскин. За изучение специфики киноискусства . . . . . № 2
Л. Белова. О творческой системе редактирования . . . . . № 7
М. Белявский. О серости и посредственности . . . . . № 8
И. Вайсфельд. Второй съезд писателей и вопросы кинодраматургии № 5
В. Васильев. Насущные вопросы производства и экономики . . . № 8
С. Васильев. Право на пафос . . . . . № 9
И. Венжер, И. Гордейчук, А. Щекутьев. Новые возможности киноискусства . . . . . № 10
Ю. Винокуров. Пути создания образа положительного героя . . . № 8
Ж. Витензон. О песне в фильме . . . . . № 10
Я. Вострикov. Об одном рецидиве формализма . . . . . № 8
С. Герасимов. Советская кинодраматургия . . . . . № 1
С. Герасимов. Роман и фильм . . . . . № 9
Н. Громов. Наш современник . . . . . № 12
Н. Журавлев. Неотложные задачи повышения качества сельскохозяйственных фильмов . . . . . № 6
Т. Запасник. Вновь на экране (озвучание немых фильмов) . . . № 12
К. Исаева, Вл. Кагарлицкий. Оправданное доверие . . . . . № 10
М. Каплан. Вопросы композиции . . . . . № 10
А. Караганов. В поисках решения сложной темы («Испытание верности») . . . . . № 1
А. Караганов. Сюжет — история характера . . . . . № 10
Н. Кладо. Фильм о подвиге народа («Герои Шипки») . . . . . № 1
Н. Кладо. Человековедение — главная задача искусства . . . . № 12
И. Кокорева. В стороне от большого пути . . . . . № 3
И. Копалин. Совершенствовать искусство образной публицистики № 6
В. Красильщиков. За боевой сельскохозяйственный киножурнал! № 6
Г. Кремлев. Вне главного направления . . . . . № 7
А. Кузнецов. Агрокинопропаганда на Украине . . . . . № 4
Т. Лукашевич. Работа с непрофессиональными актерами . . . . № 8
Ю. Лукин. Журбины... которые Ивановы и не Ивановы («Большая семья») . . . . . № 1

Л. Луков. Правда характеров и обстоятельств . . . . . № 9
С. Майоров. О нерешенных вопросах в кинотехнической науке . . № 10
Л. Миров. По поводу эстрадных кинокомедий . . . . . № 2
К. Парамонова. О нерешенных проблемах детского кино . . . . № 4
Л. Погожева. Кинопублицистика наших дней . . . . . № 7
В. Поляков. Лучший фильм мира («Броненосец «Потемкин») . . № 12
М. Ромм. С. Эйзенштейн о литературе и кино . . . . . № 4
М. Ромм, С. Юткевич. Содружество двух поколений . . . . . № 7
Л. Свердлин. Мастерство киноактера — упорный труд . . . . . № 6
И. Соколов. К шестидесятилетию кинематографа (Изобретение кино в свете новых данных) . . . . . № 7
В. Сурин. Неотложные задачи художественной кинематографии № 11
А. Февральский. Неизвестный сценарий В. В. Маяковского . . . № 5
С. Фрейлих. Тема и талант . . . . . № 6
С. Фрейлих. Великое произведение реалистического искусства («Броненосец «Потемкин») . . . . . № 12
Ф. Ходжаев, М. Власов. О некоторых недостатках узбекской кинодраматургии . . . . . № 11
К. Цветков. По шаблону . . . . . № 8
И. Чекин. Голос свободного немецкого народа . . . . . № 3
И. Чекин. Ответственность художника . . . . . № 7
В. Шкловский. О художественности . . . . . № 10
С. Эйзенштейн. Неопубликованные работы . . . . . № 4
Пушкин и кино
Примеры изучения монтажного письма
Пушкин-монтажер
И. Эльяш, С. Иванова. «Ромео и Джульетта» . . . . . № 7
Б. Ярустовский. Опера на экране . . . . . № 8

С. Бабин. Большие и реальные планы . . . . . № 1
В. Беляев. Полнее отображать жизнь нашего народа . . . . . № 1
Всесоюзный конкурс на лучшие киносценарии . . . . . № 11
В. Дулгеров. За широкий охват жизненного материала . . . . . № 1
Кинематографист. Ненужная защита от критики . . . . . № 12
К. Парамонова. В свете новых задач . . . . . № 1
И. Родионов. III Всесоюзный семинар по кинодраматургии . . . № 1
И. Саввин. Перестроить работу по-новому . . . . . № 4
О чем думает зритель (обзор читательских писем) . . . . . № 9
Слово зрителя . . . . . № 2

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Г. Александров. Традиции классиков и кинокомедия . . . . . № 1
Д. Бабиченко. Предоставить слово сатире! . . . . . № 5
Е. Габрилович. Об элементах прозы в киносценарии . . . . . № 5
А. Довженко. Писатель и кино в свете требований современности № 2
Н. Кастелин. Против догматизма в теории документального кино № 9
Б. Кимягаров. Больше взыскательности . . . . . № 9
М. Папава. О писательской индивидуальности в кино . . . . . № 2
Э. Тиссэ. Против серости и штампа в операторском искусстве . . № 5
А. Хачатурян. Музыка фильма . . . . . № 11

ЗА РУБЕЖОМ

С. Белоусов. Мексиканская кинематография . . . . . № 5
С. Белоусов. Киноискусство Аргентины . . . . . № 11
Е. Боссак. Польская кинематография в начале второго десятилетия № 9
А. Брагинский. О французской короткометражке . . . . . № 8
Бюллетень кинокомиссии общества «Франция — СССР» . . . . № 6
«Вестник Юнеско» о юбилее кино . . . . . № 7
Коррадо Вадиани. Будет ли жить итальянское прогрессивное кино? № 6
И. Владимирцева. Стойкость народа . . . . . № 8
В. Головня. Произведения документального кино . . . . . № 8
А. Гурвич. Знамение времени . . . . . № 4
Гу Юй. Прославлять новые дела, новых людей . . . . . № 6
Б. Добродеев. Из австрийских впечатлений . . . . . № 7
Л. Завялова. Кино — пятая сила . . . . . № 8
Т. Запасник, Н. Зеличенко. Радостная встреча . . . . . № 8

А. Згуриди. Научная кинематография Чехословакии . . . . . № 5
Р. Зусева. Экранизация «Милого друга» Ги де Мопассана . . . № 8
С. Иванько. Великая культура великого народа . . . . . № 7
«Квартальник фильмовы» . . . . . № 8
VIII Конгресс Международной ассоциации научных фильмов в Риме . . . . . № 1
И. Копалин. Йорис Ивенс . . . . . № 10
Р. Кришен. Кинематография в Индии . . . . . № 1
П. Московский. На пути подъема . . . . . № 8
Международный конкурс фильмов для детей . . . . . № 6
На студии «ДЕФА» . . . . . № 12
На экранах стран Латинской Америки . . . . . № 7
Новые работы польских кинематографистов . . . . . № 2
Новые румынские фильмы . . . . . № 7
Жан Пенлеве. Научное кино во Франции . . . . . № 7
В. Поляков. Советские фильмы за рубежом . . . . . № 11
По страницам газеты «Унита» . . . . . № 4
В. Пронин. На фестивале югославского фильма . . . . . № 12
Г. Рошаль. В чем сила и слабость индийских фильмов . . . № 1
Ж. Садуль. Развитие прогрессивного киноискусства Японии . . . № 1
Н. Семенов. Смотр киноискусства . . . . . № 8
Ю. Семенов. На экранах Японии . . . . . № 9
Г. Смирнова. Письмо из Италии . . . . . № 10
Тан Сяо-дань. Образы героев Народно-освободительной армии . . № 6
Творчество Пикассо на экране . . . . . № 11
С. Токаревич. Чезаре Дзаваттини . . . . . № 10
Третий фестиваль чехословацких кинофильмов . . . . . № 5
М. Филатов. Успехи киноискусства Корейской Народно-Демократической Республики . . . . . № 9
Фильм о Мэй Лань-фане . . . . . № 7
Чарли Чаплин и критика . . . . . № 8
В. Чернов. Интерес в Италии к советскому киноискусству . . . № 2
Чехословацкое кино в 1955 году . . . . . № 3
Что препятствует развитию французского кино . . . . . № 5
А. Шеленков. Достоинства и недостатки в операторском искусстве № 8
Б. Шмида. Чехословацкие художественные фильмы . . . . . № 8
С. Юткевич. Французские встречи . . . . . № 1; 2

ХРОНИКА . . . . . № 1—12

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ . . . . . № 1—12

Главный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ

Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва Д-40, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.
А 06190 Сдано в производство 17/X 1955 г. Подписано к печати 10/XII 1955 г.
Формат бумаги 70×108/16. Печатных листов 8 (условных листов 11,3)
Учетно-издательских листов 12,627. Тираж 14 800 экз. Зак. № 2134.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва, Пушкинская пл., 5.

40 28 ДЕК 1955

10 руб.

27 экз

Всесоюзная
Книжная палата
Обязательный экземпл.
1956 г.